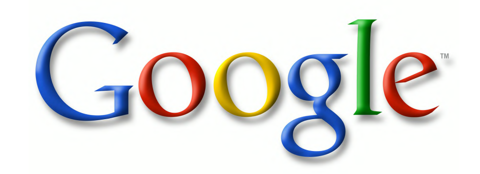





DOMI NUS ILLUMINATIO MEA



GESCHICHTE

DER

GRIECHISCHEN PLASTIK.



Fig. 102. Hermes mit dem Dionysoskinde.
Originalwerk des **Praxiteles** aus dem Heraeon in Olympia.

II. Bd. Titelblatt.

GESCHICHTE

DER

GRIECHISCHEN PLASTIK

VON

J. OVERBECK.

DRITTE UMGEARBEITETE UND VERMEHRTE AUFLAGE.

ZWEITER BAND.

MIT EINEM TITELBLATT IN LICHTDRUCK UND 64 HOLZSCHNITTEN.



LEIPZIG
J. C. HINRICHS'SCHE BUCHHANDLUNG
1882.



Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

INHALTSÜBERSICHT.

Alphabetische Register zu beiden Bänden:

Verzeichniss der Abbildungen.

VIERTES BUCH.

DIE ZWEITE BLÜTHEZEIT DER KUNST.

Von um Ol. 95 bis um Ol. 120. (400—300 v. u. Z.)

EINLEITUNG.

Der peloponnesische Krieg, der größte, welchen Griechenland bis dahin erlebt hatte, mit dem höchsten Aufwande der Mittel und Kräfte aller Betheiligten und mit wechselndem Glück der beiden feindlichen Parteien, in welche er Hellas zerspaltete, durch fast dreißig Jahre geführt, um mit Athens Unterliegen gegen Sparta zu endigen, hat das griechische Volk in seinem innersten Wesen erschüttert und erscheint theils durch die Wechselfälle seines Verlaufes, theils durch seinen endlichen Ausgang und durch dessen nähere und entferntere Folgen in der Politik wie in der Litteratur, im geistigen wie im sittlichen Leben als einer der bedeutungsvollsten und merkwürdigsten Abschnitte im Leben der griechischen Nation. Er schließt eine ältere Periode der nationalen Größe, Blüthe und Kraft und eröffnet eine jüngere Zeit, welche die Keime des Verfalls im Schooße trug, und im Anfange langsam, dann immer schneller dem Untergange der nationalen Selbständigkeit entgegen führte. Dies ist nun freilich nicht so zu verstehn, als ob die jetzt zu betrachtende Periode zwischen dem peloponnesischen Kriege und der Unterwerfung der griechischen Republiken unter das makedonische Königthum eine im Vergleiche mit der vorhergegangenen schlechthin gesunkene, als ob sie eine entartete, beklagenswerthe und unerfreuliche gewesen wäre; das ist, so vielfach es in Hinsicht auf die eine oder die andere Seite der Culturentwickelung behauptet worden, so wenig der Fall, daß man vielmehr sagen muß, diese neue Zeit hat, indem sie die Schranken der alten Nationalgrundsätze durchbrach, den Gesichtskreis des hellenischen Volkes nach manchen Richtungen hin erweitert, hat, indem sie das Band der alten Sitte und der alten Denkweise lockerte, zugleich vielfache Kräfte entfesselt, für deren Bewegung in der alten Zeit kein Raum war, hat eine Menge neuer Keime sprießen und zu glänzenden Blüthen sich entfalten lassen, welche in dem härtern Boden der vergangenen Perioden unentwickelt schliefen.

Die neue Zeit ist keine Zeit des Verfalls, sondern eine Zeit der Entwickelung. Aber freilich war diese Entwickelung nur auf einem gefahrvollen Wege möglich. Die alte Zeit hatte den Menschen wesentlich als Bürger, als Glied des Staates,

als Theil des Ganzen aufgefaßt, sie hatte ihm in diesem Ganzen seine Stelle angewiesen, von der aus er, der Gesammtheit untergeordnet, für die Gesammtheit wirkte, sie hatte durch Erziehung der Jugend, durch Entwickelung des Begriffes der Mannespflicht und der Bürgertugend sorgfältig im Menschen die Kräfte gepflegt, die zur Förderung des Ganzen dienten, aber sie hatte diesen Kräften eine eben so entschiedene Grenze der Entfaltung vorgezeichnet und mit ängstlicher Eifersucht darüber gewacht, daß auch das Genie diese Grenze nicht durchbräche. Die neue Zeit befreite das Individuum im Menschen, und während die griechische Nation als Nation eine größere und glorreichere Zeit nicht gehabt hat noch haben konnte, als diejenige der Persersiege, entfaltete der griechische Mensch als Mensch erst in der Periode in und nach dem peloponnesischen Kriege die ganze Fülle der wunderbar reichen Anlagen des Geistes, mit denen die gütige Natur ihn so verschwenderisch ausgestattet hat. „Die Norm jeder wirksamen Production, sagt Bernhardy (Gr. L. G. 1, 326), ruhte fortan im Interesse und in der Subjectivität, wogegen die strenge gemessene Form zurücktrat“; wohl ist es daher so wahr wie begreiflich, daß in allen Angelegenheiten, in denen eben nur diese strenge gemessene Form Großes zu leisten vermag, die neue Zeit hinter der vergangenen Epoche zurücksteht, wohl ist es erklärlich, daß Männer, welche mit ihrem ganzen Bewußtsein in der frühern Periode wurzelten, wie Thukydides und Aristophanes, auf die letzte Vergangenheit nicht allein wie auf die gute alte Zeit, sondern wie auf eine unwiederbringlich verlorene Herrlichkeit zurückblicken. Allerdings muß anerkannt werden, daß, und zwar in ganz besonderem Maße in Athen, welches in der Perserzeit an Hellas' Spitze gestanden hatte, in der Politik die weitschauende und sichere Leitung des Themistokles und Perikles den Platz am Steuer der immer zügelloser werdenden Demagogie des Kleon und Seinesgleichen überlassen hatte, welche mit aller Kühnheit und Gewandtheit doch nichts mehr vermochte, als das Staatsschiff an einer Klippe nach der andern vorbeizulenken, daß das Rechtsleben durch die wechselnden Launen des souveränen Demos in seinen Grundlagen erschüttert, das Rechtsbewußtsein von der ätzenden Sophistik zerfressen wurde, daß die heiligen Bande des Familienlebens in dem wachsenden Verkehr mit den Hetären sich lockerten, die Sitten unter Üppigkeit, Prunksucht, Leichtsinn und Leidenschaftlichkeit krankten, daß eine gefährliche Halbcultur mit ihrer Seichtheit und Blasirtheit die Massen ergriff, und die schlichtgläubige Religiosität der Väter der Zweifelsucht, dem Unglauben, ja dem Spotte zu weichen begann. Wohl muß zugestanden werden, daß durch solche Einflüsse alles künstlerische Schaffen von der Bahn der frühern Erhabenheit und Großartigkeit herabgedrängt wurde, daß im Drama der aeschyleïsche Kothurn und das sophokleïsche Maß durch die flackernde Leidenschaftlichkeit des euripideïschen Pathos beseitigt wurde, daß an die Stelle der Strenge und des Ernstes der ältern Compositionsweise Zerfahrenheit und Zerflossenheit trat. Aber dennoch und trotz allem dem hat diese Zeit auch in der Litteratur Unvergängliches hervorgebracht, und die alle Leidenschaften des menschlichen Gemüths umspannende Tragik des Euripides, der Humor des Aristophanes, die tiefblickende Geschichtschreibung des Thukydides und die Philosophie des Sokrates und Platon sind die Früchte dieser Zeit, die nur von ihr gereift werden konnten.

Wenden wir uns nun insbesondere der Bildkunst zu, um uns im Allgemeinen zu vergegenwärtigen, in welcher Art die Einflüsse der so eben charakterisirten Zeit



auf dieselbe eingewirkt haben, so werden wir die bedeutendsten Veränderungen in der Kunst Athens wahrnehmen. Die Gründe hiefür sind naheliegend genug. Argos, neben Athen in der vorigen Periode Hauptmittelpunkt des künstlerischen Schaffens und Treibens, ist von den politischen Kämpfen und Stürmen des peloponnesischen Krieges verhältnißmäßig weniger berührt worden, grade so wie es an den Barbarenkriegen einen relativ nur untergeordneten Antheil genommen hat. Argos war in politischer Beziehung nie ein Mittelpunkt und eine Hauptstadt. Die argivische Kunst hat demgemäß auch mit dem öffentlichen Leben zu keiner Zeit einen so unmittelbaren Zusammenhang gehabt, wie die attische, und gleichwie in der Einleitung zum dritten Buche dieser Darstellung hervorgehoben werden durfte, daß die argivische Kunst durch den großen politischen und nationalen Aufschwung nach den Siegen über die Perser nur verhältnißmäßig geringe Einflüsse erfahren habe, weil sie mehr eine private, als eine öffentliche war, so ist hier darauf aufmerksam zu machen, daß sie aus demselben Grunde auch von den Unwandelungen im öffentlichen Leben durch den peloponnesischen Krieg nur in ganz oberflächlicher Weise verändert worden ist. Die argivische Kunst erfuhr, und zwar ganz besonders in ihrem Hauptvertreter in dieser Epoche, in Lysippos, die ersten mächtigen Einflüsse des politischen Lebens durch die makedonische Königsherrschaft, der sie, in gewissem Sinne wenigstens und in höherem Grade als die attische Kunst dienstbar wurde. Die attische Kunst der vorigen Periode dagegen wurzelt fast durchaus im politischen, religiösen und öffentlichen Leben, der nationale Aufschwung in den Perserkriegen hebt sie aus einer verhältnißmäßig untergeordneten Stellung an die Spitze des gesammten griechischen Kunstlebens, Athens politische Machtstellung und Größe fördert sie in ihrem erhabenen Aufschwunge, Athens gewaltiges und stolzes politisches Bewußtsein bietet ihr in massenhaften und prachtvollen monumentalen Aufgaben ein Feld des Schaffens und Wirkens, das günstiger und fruchtbarer gar nicht gedacht werden kann. So wie aber Athen in der vorigen Periode an der Spitze der politischen und nationalen Bewegung gestanden hatte, so wurde es auch durch die Wechselfälle des griechischen Bürgerkrieges am meisten in Anspruch genommen, von den Schlägen dieses Kampfes am härtesten getroffen. Seine Macht wurde gebrochen, sein nationaler Reichthum durch die unmäßigen Kosten des Krieges erschöpft, die Blüthe seiner Bürgerschaft durch Schwert und Krankheit dahingerafft. So wurde der attischen Kunst der Boden entzogen, auf dem sie groß geworden war, so begannen ihr die Bedingungen zu fehlen, unter welchen sie sich über die Kunst des übrigen Griechenlands siegreich erhoben hatte. Schwere Zeitläufte, wie sie Athen erlebte, nöthigen die Staaten zunächst das praktisch Nützliche in's Auge zu fassen, und von einer großen öffentlichen Förderung der Kunst kann in ihnen nicht die Rede sein. Demgemäß tritt die Kunst in Athen aus dem öffentlichen in das private Leben zurück, wo noch weder der Sinn für ihre Schöpfungen erloschen, noch die Mittel zu ihrer Förderung verschwunden waren. Es versteht sich aber von selbst, daß die Aufgaben, welche Privatleute den Künstlern stellen konnten, weder äußerlich noch innerlich an Großartigkeit mit denen sich zu messen vermochten, welche der Staat in der Blüthe seiner Entwickelung geboten hatte.

Allerdings hat nun mit diesem Zurücktreten der öffentlichen Kunst in Athen die öffentliche Kunst im übrigen Griechenland noch keineswegs ihr Ende erreicht. Dies ist so wenig der Fall, daß, wo immer ein Staat zu einer, wenngleich nur

vorübergehenden politischen Blüthe gelangte, wie Theben durch Epameinondas oder wie Arkadien und Messene durch Thebens Bundesgenossenschaft, sofort auch eine Blüthe der öffentlichen und monumentalen Kunst sich entfaltete. Aber, wenngleich der Kunst hiedurch der günstigste Boden zu großen Schöpfungen gewahrt blieb, wenngleich neben den Künstlern der erwähnten Staaten auch den bedeutendsten Meistern Attikas in der Fremde die Gelegenheit zur Entfaltung ihres Genius im Sinne und Geiste der vergangenen Epoche, namentlich auf dem Gebiete der religiösen Kunst geboten wurde, doch kann weder das in dieser Zeit im Monumentalen Geleistete und Geschaffene sich mit dem vergleichen, was in Athen und im übrigen Griechenland in der vorigen Epoche geschaffen und geleistet wurde, noch auch konnten die Meister ihre Fähigkeiten so sicher und so ausschließlich diesen monumentalen Aufgaben zuwenden, sondern sie mußten es als eine Gunst des Schicksals betrachten, wenn sie zu dergleichen Aufgaben berufen wurden.

So mächtig aber auch immer die Einflüsse dieser veränderten Stellung des Lebens zur bildenden Kunst auf die letztere sein mochten, so gewiß man auf dieselben eine nicht unbeträchtliche Zahl von Veränderungen sowohl in der Wahl der Gegenstände wie in deren Auffassung und Darstellung zurückführen darf, so wenig würde man im Stande sein, alle Unterschiede der beiden Perioden aus dieser einen Quelle abzuleiten. Wenigstens eben so mächtig wie die berührten äußeren Verhältnisse wirkte der verschiedene Geist der neuen Zeit, wie er eingangs charakterisirt wurde, auf die Stellung und Lösung der Aufgaben der bildenden Kunst ein, wofür ein deutlicher Beweis darin liegt, daß auch die öffentlichen Arbeiten dieser Zeit, daß namentlich die religiösen Monumente, die zahlreichen Tempelbilder, welche aus den Werkstätten der Meister unserer Epoche hervorgingen, mehr oder weniger den Stempel aller geistigen Production dieser Zeit an sich tragen. Hatten Phidias und die Seinen und alle anderen Künstler der vergangenen Zeit, die sich mit hochidealen Gegenständen befaßten, in denselben den nur je nach Ort und örtlichem Cultus modificirten Ausdruck des tiefinnerlichsten religiösen Bewußtseins des Volkes zu schaffen gestrebt, und in den einzelnen Göttergestalten Werke zu bilden verstanden, welche das Göttliche, die Gottheit schlechthin zum innersten Kern ihres Wesens hatten, und dieses eine Göttliche gleichsam nur in verschieden gebrochenem Lichte zeigten, so griffen die jüngeren Meister, die wir demnächst kennen lernen werden, vielmehr recht eigentlich in die bunte Mythenwelt des griechischen Pantheon hinein, und schufen Werke, die ungleich überwiegender den Geist des Polytheismus spiegeln, ungleich mehr die göttliche Individualität in ihrer mythologischen und poetischen Sonderexistenz darstellen, und die an dem allgemeinen Göttlichen so viel geringern Antheil haben, daß es unseren Blicken nicht selten ganz verschwindet. Wie sehr diese Thatsache eine Folge der schon im Nachworte zum ersten Bande hervorgehobenen subjectiven Richtung der gegenwärtigen Zeit ist, braucht eben so wenig weit ausgeführt zu werden, wie es nöthig erscheint, hier in mehr als allgemeiner Weise darauf hinzudeuten, in wie ausgezeichnetem Maße durch diesen Götterindividualismus der Kreis der Idealbildungen erweitert wurde. Und wirklich ist die Zahl der von der frühern Periode in kanonischer Weise vollendeten Göttergestalten verglichen mit derjenigen, welche dieser Zeit ihre Entstehung verdanken, eine sehr beschränkte, eine grade so beschränkte wie diejenige der griechischen Gottheiten, welche sich aus mythologischen und poetischen Keimen bis zur wahren

Gottähnlichkeit zu erheben vermochten. Die unerreichten Muster und Vorbilder der künstlerischen Darstellung erhabener Ideen verdanken wir der Zeit des Phidias; die Periode, die jetzt geschildert werden soll, fügte das ganze heitere Göttergewimmel hinzu, welches nur durch seine unendliche Schönheit und durch seinen nie alternden Reiz unsterblich ist.

Schon diese wenigen und flüchtigen Andeutungen, die im Folgenden ihre weitere Ausführung und Begründung finden sollen, werden genügen, um es zu rechtfertigen, daß die zu schildernde Periode die zweite Blüthezeit der Kunst genannt worden ist, und um zu bezeichnen, in welchem Sinne diese Benennung zu verstehn sei. Es sind schon im Schlußworte des ersten Bandes die innerlichen Gründe angegeben, nach denen dieselbe als getrennt von der vorigen Epoche, als ein Ganzes für sich mit eigenem Schwerpunkte der Production behandelt werden muß. Es ist unnöthig, auf diese Gründe abermals zurückzukommen, und es genügt, darauf hinzuweisen, daß auch rein chronologisch betrachtet und in Rücksicht auf den äußern Entwickelungsgang die Kunst dieser Periode in ihrem Anfangspunkte von der vorigen bestimmt geschieden ist. Denn während die Kunst des Phidias und des Polyklet und die ihrer Schüler und Genossen in der ersten Hälfte der 90er Olympiaden, wenn wir von einer in der Schule des Polyklet fortwirkenden Überlieferung absehn, fast vollständig sich auslebt, beginnt die neue Blüthe mehr als ein Menschenalter, ja fast zwei Menschenalter nach dem Tode der großen Meister von Athen und Argos, und, während wir von Phidias und Myron nur Schüler, nicht aber Schüler dieser ihrer unmittelbaren Nachfolger, von Polyklet allerdings auch einige Nachfolger in der zweiten Generation kennen, steht weder die attische Kunst noch diejenige von Sikyon-Argos, welche den Charakter dieser Periode bestimmt, auf irgend einem entscheidenden Punkt in einem unmittelbaren Schulzusammenhange mit den großen Meistern der vorigen Periode, so sehr sie auch auf dem einen wie auf dem andern Gebiet an die Leistungen der älteren Meister anknüpft, und so treulich sie auch die Überlieferungen der letzten Vergangenheit zu bewahren weiß. Das Ende dieser Periode aber wird durch den Sieg der makedonischen Alleinherrschaft bezeichnet. Alexanders Herrschaft über Griechenland hat allerdings auf die Kunst bei weitem nicht einen so tiefgreifenden Einfluß ausgeübt, wie man zu erwarten geneigt sein möchte. Gewisse neue Impulse sind freilich nicht zu verkennen, im Allgemeinen aber erfuhr die Kunst durch Alexander mehr Hemmung als Förderung. Vergißt man nicht, wie unruhig bewegt Alexanders kurze Regierung war und bis in welche Kreise hinaus seine Thätigkeit drang, erwägt man, daß Kriegen, großen Feldzügen, weitaussehenden politischen Unternehmungen grade das abgeht, was die Kunst bedarf, Ruhe nämlich und Behagen in errungenen sicheren Zuständen, so wird man die Thatsache, daß die makedonische Weltmonarchie wohl die bisherige Kunstblüthe erdrücken, nicht aber eine neue hervorrufen konnte, leicht erklärlich finden. Auch die vielfachen inneren Kämpfe, welche die Nachfolger des großen Eroberers gegen einander führten, und welche Griechenland im Zustande der steten Aufregung und Zerrissenheit erhielten, boten nicht Raum zu besonderer Pflege der Kunst, und es steht fest, daß eben diese Kämpfe der Kunst in ihren bisherigen Hauptsitzen bis auf ein verhältnißmäßig unbedeutendes Nachleben ein Ende machten. Bedeutungsvoll fördernd wirkten auf die Kunst erst die befestigten Monarchien einiger Diadochen Alexanders, welche die Keime zeitigten, die Alexanders Zeit gepflanzt hatte.

Je sichtbarer aber diese Nachblüthe der Kunst von der frühern Entwickelung fast auf allen Punkten getrennt ist, desto größere Ursache haben wir, dieselbe als eine eigene Periode von der jetzt zu schildernden zu sondern.

Indem manche allgemeine Betrachtung über den Entwickelungsgang der Kunst in der Zeit zwischen dem peloponnesischen Kriege und Alexanders Tode für einen Rückblick am Ende dieses Buches verspart bleibt, sollen hier zunächst die Thatsachen, welche jene Betrachtungen hervorrufen, im Einzelnen geschildert werden. Die hervorragende Bedeutung dessen, was für die bildende Kunst von attischen und argivischen Meistern auch in dieser Zeit geschah, und die vielfach gegensätzliche Entwickelung der Kunst des einen und des andern Ortes nöthigt dazu, die Theilung, welche dem dritten Buche zum Grunde gelegt wurde, auch für dies vierte beizubehalten; demgemäß gilt die

ERSTE ABTHEILUNG

DER ATTISCHEN KUNST.

Erstes Capitel.

Die Vorläufer der Hauptmeister.

Vor den großen Häuptern der jüngern attischen Schule, Skopas und Praxiteles, sind einige Künstler zu behandeln, von denen namentlich einer, Kephisodotos durch neuere Entdeckungen eine hervorragende Bedeutung erlangt hat.

Plinius unterscheidet zwei Künstler des Namens Kephisodotos, deren einen er Ol. 102 (372—368) datirt, während er den andern unter Ol. 121 (296—292) anführt. Den letztern kennen wir als den Sohn des Praxiteles, von dem erstern hat es die neuere Forschung (s. Bd. I, S. 379 mit Anm. 116) immer wahrscheinlicher gemacht, daß er desselben großen Mannes Vater war, als welcher er für uns ein erhöhtes Interesse gewinnt, und daß das plinianische Datum sich auf eines der späteren Werke des Künstlers bezieht, während ein anderes in Ol. 96, 4 (392) angesetzt werden darf. Diesen ältern Kephisodotos kennt Pausanias als Athener, so daß, wenn, wie vermuthet worden ist (s. Bd. I, a. a. O.) Kephisodotos ein Sohn des ältern Praxiteles und dieser von parischer Herkunft war, eine feste Ansiedelung dieser Familie in Athen, vielleicht vor der Geburt des Kephisodotos, stattgefunden haben muß. Denn der Name des Künstlers scheint attisch zu sein und auf den Besitz des attischen Bürgerrechtes weist auch der Umstand hin, daß Phokions erste Gemahlin seine Schwester war, als welche sie attische Bürgerin sein mußte. In seinen Werken aber erscheint Kephisodotos als Vermittler zwischen der ältern und der jüngern Kunst, namentlich in einem in einer sichern Nachbildung erhaltenen.

Freilich kennen wir die meisten dieser Werke nur dem Namen nach, indem selbst diejenigen, welche die Alten als vorzüglich preisen, uns nicht näher beschrieben werden. Doch spricht schon dem Gegenstande nach zunächst aus einer



Gruppe des zwischen der Stadtgöttin von Megalopolis und der Artemis Soteira (Retterin) thronenden Zeus Soter, welche Kephisodotos zusammen mit seinem Landsmanne Xenophon für Megalopolis (gegründet Ol. 102, 2. 370 v. u. Z.) arbeitete, eher der Geist der ältern als der jüngern Periode. Nächst ihr wird man vorzügliche Erzstatuen eines stehenden Zeus mit Scepter und Nike und einer Athena mit dem Speer, welche nebst einem als bewunderungswürdig gepriesenen Altar (mit Reliefen) im Temenos des Zeus Soter und der Athena Soteira im Peiraeeus standen und wahrscheinlich zu den frühesten Werken des Kephisodotos (Ol. 96, 4. 392 v. u. Z.) gehören [1]), als Vertreter einer ältern Richtung des Künstlers ansprechen dürfen. Andere Arbeiten desselben Meisters dagegen tragen mehr den Charakter der jüngern Periode; so ein Hermes, welcher das Dionysoskind im Arme trägt, ein Gegenstand, der in der in Olympia glücklich wiedergefundenen Statue oder Gruppe das Hauptstück unseres Wissens über die Kunst von Kephisodotos' großem Sohne Praxiteles bildet. In wie fern auch der Auffassung nach die Werke des Vaters und des Sohnes mit einander verwandt, oder wie sie unterschieden waren, vermögen wir nicht zu sagen, da die Zurückführung einer freilich stark restaurirten, in ihrer Bedeutung jedoch vollkommen sichern Gruppe des Hermes mit dem Dionysoskinde im Giardino Boboli in Florenz [2]) auf die Composition des Kephisodotos, wenngleich möglich, so doch problematisch ist. In dieser Gruppe ist Hermes jugendlich, nicht mehr wie in der ältern Kunst (mit Ausnahme des Parthenonfrieses I, S. 334) bärtig dargestellt, bekleidet nur mit einer Chlamys, welche in ziemlich reichen Bogenfalten seine Brust und den linken Oberarm bedeckt. In der gesenkten linken Hand scheint er das (jetzt ergänzte) Kerykeion gehalten zu haben, während das Knäbchen, von dem nur das linke Füßchen, welches es gegen den Leib des Trägers über der Hüfte setzt und vielleicht das linke Händchen echt ist, mit dem es die Falten der Chlamys auf der Brust berührt, — wir können nicht sagen wie — auf dem rechten (nicht wie bei dem Hermes des Praxiteles auf dem linken) Arme des Gottes getragen wurde. Der Kopf des Hermes mit Flügelchen im Haare ist aufgesetzt und wenigstens die Flügel sind als modern verdächtig, die Beine vom halben Oberschenkel abwärts sind ergänzt und ebenso der stützende Baumstamm, welcher dem in Erz ausgeführten Originale, da der Gott sich nicht, wie derjenige des Praxiteles auf denselben lehnt, gar wohl ganz gefehlt haben kann. Obgleich die Arbeit römisch und von geringem Werth ist, fehlt es der Erfindung weder an Würde noch an Anmuth, noch endlich an jener Geschlossenheit, welche sie werth erscheinen läßt, auf das Vorbild eines bedeutenden Meisters zurückzugehn.

Wie in dieser Gruppe spricht sich das Princip der neuern Periode auch in zweien auf dem Helikon aufgestellten Gruppen der unseres Wissens hier zum ersten Male in der Neunzahl gebildeten Musen aus, deren erstere von Kephisodotos allein gearbeitet war, während er sich in die zweite mit zwei anderen Künstlern, Strongylion (I, S. 377) und einem sonst unbekannten Olympiosthenes getheilt hatte (SQ. Nr. 878). Es ist freilich unerweisbar, daß das Ideal der neun Musen, dessen Typus trotz mannigfachen Variationen in den erhaltenen Exemplaren auf ein gemeinsames Original hinweist, von Kephisodotos und seinen Genossen geschaffen und zu kanonischer Geltung gebracht sei; allein auch abgesehn von eben diesem Idealtypus, der sehr bestimmt auf eine Entstehung im vierten Jahrhundert hinweist, entspricht die Wahl des Gegenstandes an sich nicht dem Geiste der Periode



des Phidias, sondern erinnert lebhaft an das was die jüngere Zeit anstrebte, als deren Eröffner also auch in dieser Arbeit Kephisodotos erscheint.

Weitaus am genauesten aber vermögen wir den Kephisodotos in seiner Stellung auf der Grenze zweier Zeitalter zu beurteilen aus einem Werke, das freilich nicht als das von ihm geschaffene Original gelten kann, welches aber ohne allen Zweifel die vortreffliche Copie eines solchen ist, der fälschlich so genannten Leukothea in der Glyptothek in München (Fig. 96), welche von Brunn[3]) als Eirene (die Göttin des Friedens) mit dem Kinde Plutos (Reichthum) namentlich mit Hilfe einer die Gruppe wiederholenden athenischen Münze, deren besser als früher bekannte erhaltenes Exemplar (Fig. 96 a) sich ebenfalls in München befindet, eben so sicher wie sinnvoll erwiesen worden ist.

Das Original des Kephisodotos, welches sich wahrscheinlich auf den von Timotheos, Konons Sohne nach der Schlacht bei Leukas Ol. 101, 2 (375) in Athen neu gestifteten Cultus der Göttin Eirene bezog, welche durch eben diesen Cult aus der Geltung einer allegorischen in diejenige einer göttlichen Person erhoben wurde, stand in Athen bei dem Tholos der Eponymen, wie es scheint im Freien auf der Agora und wird deshalb eher als Erz- denn als Marmorwerk aufzufassen sein [4]). Das münchener Exemplar ist von attischem Marmor; ergänzt ist an ihm der rechte Arm der Göttin, ihre linke Hand mit dem Kruge und dem diesen ebenfalls haltenden Arme des Knaben, sowie dessen rechter Arm, während sein Kopf antik sein soll, aber freilich zu dem Körper nicht gehört. Die Ergänzungen sind im Allgemeinen was die Bewegungsmotive anlangt, ohne Zweifel gelungen, nur sollte die rechte Hand der Göttin um das Scepter geschlossen sein, welches ihr in der Zeichnung (und in dem dieser zum Grunde liegenden Abguß in Leipzig) nach Maßgabe der Münze beigegeben ist, mit der linken aber hielt sie nach Ausweis derselben Münze das Ende des Füllhorns, welches der Knabe Plutos als sein charakteristisches Attribut mit dem linken Arme umfaßt hatte, während er die rechte Hand in kindlicher Freundlichkeit dem ihm sanft zugeneigten Antlitz der mütterlichen Pflegerin, wie um dieselbe kosend zu berühren, entgegenstreckte.

Die Innigkeit und milde Wärme, mit welcher in dieser Composition das zarte Verhältniß zwischen der mütterlichen Pflegerin und dem Kinde ausgedrückt ist, entspricht durchaus dem Kunstprincip der neuen Periode, in der wir in mehr als einem Werke des Skopas und Praxiteles ganz ähnliche Vorwürfe behandelt finden werden; andererseits weist der hohe Ernst der Auffassung, welche alles Genrehafte und Spielende vermeidet, die Gemessenheit und Abgewogenheit des Vortrags, welcher sich streng in den Grenzen des specifisch Plastischen, ja Monumentalen hält, auf die vergangene Periode des hohen Stils zurück oder zeigt das Fortleben seiner Überlieferung. Und Ähnliches gilt von der Behandlung der Formen des Nackten und der Gewandung bis in's Einzelne, in der sich Strenge und Zartheit, Würde und Anmuth in der glücklichsten Weise die Wage halten, während das muttermilde, fast madonnenhafte Haupt der Göttin mit seinen in weichen Ringen auf die Schultern herabfallenden Locken mit höchster Schönheit eine wahrhaft wunderbare Keuschheit und Reinheit verbindet und das ganze Werk einen Geist religiöser Weihe athmet, der in Verbindung mit dem Echtmenschlichen der Situation denjenigen, der sich dem Eindruck hingiebt, mit sanften Schauern frommer Rührung erfüllt. Nicht nur gegenständlich, sondern auch kunstgeschichtlich von Bedeutung ist die eben deswegen hier zu berührende Thatsache, daß diese Eirene





Fig. 96. Eirene mit dem Plutoskinde, Gruppe in München nach Kephisodotos d. ä.

aus einem schönen, auf die ältere attische Schule (den ältern Praxiteles?) zurückgehenden Typus der Demeter mit geringen Modificationen abgeleitet ist[5]).

In seinen bisher genannten Werken finden wir Kephisodotos auf dem Idealgebiete thätig; ob er dasselbe in einem „Redner mit erhobener Hand, dessen Person ungewiß ist" verlassen und mit dem der Porträtbildnerei vertauscht hat, wie nicht unwahrscheinlich ist[6]), muß dahinstehn; die wohl ausgesprochene Ansicht, daß der s. g. Germanicus des Kleomenes (s. unten) auf das Vorbild eben dieses Redners von Kephisodotos zurückgehe, ist deswegen nicht wahrscheinlich, weil diese Statue mit römischem Porträtkopf augenscheinlich aus dem in Statuen uns erhaltenen Typus des Hermes Logios (des rednerischen) entwickelt oder vielmehr aus demselben einfach übertragen ist. In jedem Falle erscheint uns Kephisodotos als ein Meister, welcher dem hohen Geiste aller recht eigentlich attischen Kunst getreu, der rechte Mann war, um diesen Geist unverfälscht auf seinen großen Sohn Praxiteles zu vererben.

Die nächst Kephisodotos dieser Übergangsperiode angehörenden Künstler können, da wir bisher von ihren Werken nur die Namen kennen, nur kurz berührt werden. Der als Mitarbeiter des Kephisodotos an zwei Werken bereits erwähnte Xenophon, möglicherweise sein Bruder[7]), hat außerdem in einer Gruppe der Tyche mit dem Plutoskinde in Theben, bei der ihm wiederum der Thebaner Kallistonikos zur Hand ging, ein der Eirene des Kephisodotos ganz verwandtes Thema behandelt, während von dem Athener Eukleides außer einem thronenden Tempelbilde des Zeus in Aegeira in Achaia Statuen des Dionysos, der Aphrodite, der Demeter und der Eileithyia bekannt sind, welche in der nach einer Zerstörung durch Erdbeben Ol. 101, 4 (372) wieder erbauten Stadt Bura in derselben Landschaft standen. Daß der wohl ohne Zweifel jugendlich aufgefaßte Dionysos und die Aphrodite unbekleidet gebildet waren, zeigt den Geist der neuen Periode. Ob eine berühmte Hermaphroditenstatue einem in dieser Zeit (Ol. 102) lebenden athenischen Künstler Polykles, von dem wir außerdem ein Porträt des Alkibiades kennen, oder einem jüngern Namensgenossen gehört, ist wenigstens nicht sicher; diese Statue aber als kanonisches Vorbild der Hermaphroditenbildung überhaupt zu betrachten und darauf weiter gehende Schlüsse über den Kunstcharakter des Polykles und seiner Zeit zu gründen, ist in keinem Falle gerechtfertigt.

Zweites Capitel.

Skopas[8]).

Als das eine der beiden Häupter der jüngern attischen Schule ist ein Künstler zu nennen, den zu den attischen zu rechnen unser Recht zweifelhaft erscheinen mag. Denn Skopas ist weder in Athen geboren noch auch hat er dort die Kunst erlernt, noch endlich ist es sicher, daß er in Athen vorzugsweise gelebt und gewirkt habe; sondern er ist gebürtig von der Insel Paros, vielleicht der Sohn des Aristandros von Paros[9]), der in der 94. Olympiade (um 400) als Erz-



gießer eines namhaften Rufes sich erfreute, und für Lysandros von Sparta, den Eroberer Athens im peloponnesischen Kriege, ein nach dem Siege von Aegospotamoi in Amyklae aufgestelltes Weihgeschenk (s. I, S. 386) arbeitete. Skopas' Geburtsjahr ist unbekannt; das bei Plinius (34, 49) für seine Blüthezeit angegebene Datum der 90. Olympiade, welches auf Skopas' Wirksamkeit als Künstler sich ganz gewiß nicht beziehn läßt, da es feststeht, daß der Meister nach Ol. 106, 4 (352) oder 107, 2 (350) am Maussolleum in Halikarnassos thätig war, würde sich etwa auf seine Geburt beziehn lassen, wenn bei Plinius überhaupt von Geburtsdaten der Künstler die Rede wäre. Das früheste Datum aus seiner künstlerischen Wirksamkeit ist nach Ol. 96. 2 (394), in welchem Jahre der Tempel der Athena Alea in Tegea abbrannte, dessen Neubau und Ausschmückung mit Sculpturen Skopas, wir können freilich nicht sagen, wie viel später, leitete. Dieser Bau mag den Künstler längere Zeit in der Peloponnes festgehalten haben, und dieser Umstand giebt uns ein gewisses Recht, seine daselbst befindlichen Werke, namentlich Tempelstatuen des Asklepios und der Hygieia in Gortys (in Arkadien), in welchen er Asklepios vielleicht zum ersten Male in jugendlichem Alter darstellte [10], dieselben Gottheiten (nur schwerlich Asklepios wiederum unbärtig), welche in Tegea selbst neben dem alten Tempelbilde der Athena von Endoios (I, S. 116 f.) aufgestellt wurden, ferner das marmorne Tempelbild der Hekate in Argos, dem die ehernen Bilder derselben Göttin von Naukydes und dem jüngern Polyklet (I, S. 405 f.) gegenüberstanden, eine Marmorstatue des Herakles im Gymnasion zu Sikyon und eine Aphrodite Pandemos in Elis, das einzige Erzwerk von Skopas' Hand, das wir kennen, und vielleicht die früheste aller seiner Arbeiten [11]), in diese erste etwa bis Ol. 100, 3 (377) auszudehnende Periode des künstlerischen Schaffens des Meisters zu setzen. Aus der Peloponnes wandte sich Skopas nach Athen, wo er jedenfalls eine Reihe von Jahren gelebt haben muß und mehre seiner bedeutendsten Werke schuf [12]), so namentlich als Ergänzungen zu dem alten Bilde von Kalamis [13]) (I, S. 218) zwei Statuen der Erinnyen in ihrem Heiligthume am Abhange des Areopag, wahrscheinlich eine Kanephore, die später in den Besitz des Pollio Asinius kam, ein echt attischer Gegenstand, eine Herme des Hermes, vielleicht eine später in den servilianischen Gärten in Rom aufgestellte wohl thronende Hestia, umgeben von zwei kunstvoll gearbeiteten Candelabern [14]), von welchen letzteren Pollio Asinius eine Wiederholung besaß, den berühmten ursprünglich im Tempel der Nemesis zu Rhamnus aufgestellt gewesenen [15]) Apollon, den wir unter dem Beinamen des Actius oder Palatinus kennen, weil ihn Augustus nach der Schlacht bei Actium in einen Tempel auf dem Palatin weihte, und die Statue einer rasenden Bakchantin, welche durch eine rhetorische Schilderung des Kallistratos zu den vergleichsweise genauer bekannten Werken des Meisters gehört. Wie lange Skopas in Athen verweilte, sind wir, wie schon angedeutet, mit Sicherheit zu bestimmen nicht im Stande; Urlichs läßt ihn Ol. 105, 4 (356) also nach einundzwanzigjährigem Aufenthalte sich von Athen wegbegeben und führt ihn nach Theben (wo zwei seiner Werke, eine Athena Pronaia und eine Artemis Eukleia standen) und nach Megara (wo seine Gruppe des Eros, Himeros und Pothos war). Allein eben so berechtigter Weise kann man annehmen, daß er in Athen selbst für diese Städte thätig war und seine Werke, deren keines seine persönliche Anwesenheit erforderte, nur hinsandte, und ziemlich dasselbe gilt von einer in Samothrake aufgestellten Gruppe (Aphrodite mit Phaëton oder Pothos), während Gründe vorliegen, anzunehmen, daß

Skopas den letzten Theil seines Lebens in verschiedenen Gegenden Kleinasiens zugebracht hat. Denn die Arbeiten am Maussolleum in Halikarnaß haben ohne Zweifel seine persönliche Anwesenheit erfordert, während unter den Werken seiner Hand in Troas, Ephesos, Pergamon, Bithynien und Kilikien mehre sind, welche auf eine persönliche Anwesenheit schließen lassen oder wenigstens wahrscheinlich der Zeit des Aufenthalts in Halikarnaß zugeschrieben werden können. Jedenfalls bildet die kleinasiatische Thätigkeit die letzte Periode von Skopas' Wirksamkeit und fällt in sein höheres Alter. Ob er endlich nach Athen zurückging und dort oder in Kleinasien begraben ist, wissen wir nicht und ist auch gleichgiltig.

Allerdings hat also Skopas nur einen Theil seines Lebens in Athen zugebracht, jedenfalls aber zunächst die Periode seiner reifsten Mannesblüthe. Denn er kam als fertiger Meister, etwa im Beginne seiner vierziger Jahre nach Athen, wo damals Kephisodotos und die neben ihm genannten Künstler, ungefähre Altersgenossen des Skopas, die Hauptvertreter der Kunst waren, während neben ihnen in Praxiteles, Leochares, Timotheos, Bryaxis eine jüngere Generation emporblühte, auf welche Skopas entscheidenden Einfluß gewonnen zu haben scheint. Die drei zuletzt genannten Künstler finden wir als Skopas' Genossen am Maussolleum wieder, an dem nach einer Nachricht auch Praxiteles betheiligt gewesen sein soll; sehn wir aber auch davon ab, so werden wir aus dem Umstande, daß die Alten, wie wir noch genauer sehn werden, bei mehren Werken zweifelten, ob dieselben Skopas oder Praxiteles beizulegen seien, wohl vermuthen dürfen, daß auch Praxiteles sich an des ältern Meisters Vorbild angeschlossen habe, während zugleich diese Übereinstimmung der Arbeiten des Skopas mit denen des Praxiteles, des Hauptvertreters der attischen Kunst der jüngern Periode, zeigt, daß in Skopas' Werken der Geist eben dieser Kunst in hohem Grade lebendig gewesen sein muß.

Bevor wir aber diesen Geist der Kunst des Skopas zu erfassen und zu entwickeln versuchen, wird es gelten das im Vorstehenden begonnene Verzeichniß seiner Werke zu vervollständigen und uns von den aus Beschreibungen und Nachbildungen näher bekannten eine möglichst genaue Vorstellung zu erwerben, um unser Urteil auf fester Grundlage zu erbauen. Zu den bedeutenderen Werken des Meisters, die in kleinasiatischen Orten standen, gehört der möglicherweise von Gold und Elfenbein gebildete Apollon Smintheus in Chryse, von dem wir aber nur wissen, daß er den einen Fuß auf die, wahrscheinlich aus einem ummauerten Mauseloch hervorschauende, ihm attributive Maus setzte, kolossal und mit Lorbeer bekränzt war, während wir die Gestalt der Statue nicht mehr nachzuweisen vermögen. Dasselbe gilt von einer Gruppe der Leto mit dem Scepter und der Ortygia, der Amme des Apollon und der Artemis mit diesen göttlichen Kindern auf den Armen, welche im Artemistempel des Hains Ortygia bei Ephesos stand [16]). Vielleicht ist dagegen eine Statue des sitzenden Ares nachweisbar, welche Junius Brutus Gallaecus (um 133—132 v. u. Z.) in einem von ihm am Circus Flaminius erbauten Tempel aufstellte, während Urlichs, allerdings ohne hinlänglichen Beweis, annimmt, sie habe ursprünglich in Pergamon gestanden. Nicht freilich, wie man früher mit seltener Übereinstimmung angenommen hat, in der schönen Gruppe des Ares mit Eros in der Villa Ludovisi dürfen wir glauben eine Copie des skopasischen Ares zu besitzen, denn dagegen sind in neuerer Zeit von mehren Seiten überzeugende Gründe aufgestellt worden [17]), welche keinen Zweifel übrig lassen, daß es sich in der Gruppe um ein in der hellenistischen Periode unter Einflüssen



lysippischer Kunst entstandenes Werk handelt. Wohl aber giebt es in einem von einem Triumphdenkmale Traians stammenden, in den Triumphbogen des Constantin in Rom eingelassenen Medaillonrelief (Fig. 97) eine Darstellung eines sitzenden Ares, welche ganz die Eigenschaften zu haben scheint, die wir für den Ares des Skopas vorauszusetzen berechtigt sind, und die um so eher auf diesen bezogen werden darf, je seltener überhaupt sitzende Darstellungen des Kriegsgottes sind. Skopas' Ares war ohne Zweifel ein Tempelbild und als solches erscheint der fragliche Ares des Reliefs eben so gewiß, als solches wird er, abgesehn von den über ihm hangenden Guirlanden, welche eine Bekränzungs des Tempelhofs andeuten, besonders dadurch bezeichnet, daß im Vordergrunde Traian von Hadrian begleitet auf einem Altar libirend dargestellt ist. Der Ares selbst aber, ausgestattet mit



Fig. 97. Relief vom Triumphbogen Constantins mit einer vermutheten Nachbildung von Skopas' Ares.

der Lanze in der Rechten und einer Nike auf der Linken eignet sich durchaus zur Tempelstatue, und die Lage seiner Glieder, namentlich die Art, wie er erhöht sitzt, läßt auf ein Kolossalbild schließen, während die vollständige Nacktheit der Auffassung der skopasischen Epoche wohl zu entsprechen scheint. Allerdings giebt die Darstellung des Reliefs von der vorauszusetzenden Schönheit der Composition und der Formen wenig wieder, und die einzige vorhandene Abbildung bricht dieser Schönheit noch mehr ab; allein eine Vorstellung von Skopas' Schöpfung kann uns diese Figur immerhin vermitteln, und jedenfalls ist sie im Stande, die an die ludovisische Statue geknüpfte, augenscheinlich falsche zu zerstören.

In demselben Tempel in Rom befand sich eine nackte Aphrodite von Skopas' Hand, deren Herkunft wir nicht nachzuweisen vermögen und von der wir (schon nach Plinius' Worten 36, 26. SQ. Nr. 1174) nur das Eine mit Bestimmtheit sagen können, daß sie zu dem Ares keinerlei weder nähere noch entferntere Beziehung

hatte, und daß sie, wenigstens nach Plinius' Urteil, der sie über die knidische Aphrodite des Praxiteles erhebt (nur diesen Sinn kann das Wort „antecedens" in dem Zusammenhange haben, in dem es steht), von sehr hoher Vorzüglichkeit gewesen sein muß. In dem Eifer, für die vortreffliche Statue der melischen Aphrodite (s. unten) einen der berühmtesten Meister als Urheber zu finden, hat man dieselbe auch auf Skopas und seine in Rede stehende Statue zurückführen wollen, doch ist das Ungerechtfertigte dieses Bestrebens von denen selbst, von denen es ausging, eingesehn worden [18]). Aber auch der Versuch, die berühmte Aphroditestatue im capitolinischen Museum und ihre zahlreichen Wiederholungen auf das Vorbild dieser skopasischen Aphrodite zurückzuführen, entbehrt durchaus des sichern Grundes [19]). Wir kennen die Aphrodite des Skopas bisher nicht.

Wenn sodann zweier für Knidos gearbeiteten Statuen, eines Dionysos und einer Athena, kurz gedacht ist, deren Nachweisung in Münztypen zu wenig zuverlässig erscheint, als daß man auf dieselbe weitergehende Schlüsse zu bauen berechtigt wäre, so bleibt, da die Arbeiten am Maussolleum in einem eigenen folgenden Capitel behandelt werden sollen, nur noch von einem großen Werke aus Skopas' letzter Periode zu berichten, welches, sehr wahrscheinlich ursprünglich für eine Stadt in Bithynien (einen Tempel in Astakos-Olbia oder zwischen Kios und Myrlea) gearbeitet, später in einem in den 30er Jahren vor unserer Zeitrechnung von Cn. Domitius Ahenobarbus im Circus Flaminius in Rom erbauten Neptunustempel aufgestellt war. Es war dies eine große Gruppe, die Plinius (36,26. SQ. Nr. 1175) ein vorzügliches Werk nennt, wenn sie auch die Arbeit eines ganzen Lebens gewesen wäre, und die selbst in dem mit Kunstschätzen überfüllten Rom und bei den von Geschäften rastlos umgetriebenen Römern im höchsten Ansehn stand. Über den Gegenstand dieser figurenreichen Gruppe, deren Bestandtheile Plinius einzeln aufzählt, ohne den Grund ihrer Verbindung anzugeben, sind die Meinungen sehr getheilt gewesen; am wahrscheinlichsten aber bezog sich die Composition auf die Sage der Überführung des Achilleus nach seinem Tode auf die Insel Leuke oder die „Inseln der Seligen", wo er als Unsterblicher unter die Zahl der Meergötter aufgenommen wurde [20]). Als die vollkommen zu dieser Annahme passenden Bestandtheile der großen Gruppe nennt Plinius außer Achilleus selbst dessen Mutter Thetis und den Herrscher des Meeres Poseidon, ferner die auf Meerungeheuern und Seepferden reitenden Nereïden, sodann Tritonen als Begleiter des über das Meer dahergekommenen Zuges, den Chor des Phorkys und viele andere Meergeschöpfe. Überblickt man die bei Plinius gegebenen Elemente, so erscheint es sogar nicht schwer, sich von der wahrscheinlichen Gruppirung dieser zahlreichen und mannigfaltigen Figuren Rechenschaft zu geben. Als feststehend darf man wohl betrachten, daß Achilleus, Poseidon und Thetis die Mittelgruppe der ganzen Composition gebildet haben, deren Sinn die Zuführung des Achilleus durch seine göttliche Mutter an Poseidon und seine Begrüßung und Aufnahme durch diesen bildete. An diese Mittelgruppe reihen sich dann rechts und links Nereïden, welche mit Thetis über das Meer gekommen sind, und die man sich an's Land steigend denken darf, auf sie folgend andere Nereïden, Tritonen und Phorkiden, in verschiedenen Stellungen und Gruppirungen, von denen wir uns manche aus erhaltenen Kunstwerken vergegenwärtigen können, aus dem feuchten Elemente sich erhebend und dem Ufer zustrebend, endlich an den Enden der Gruppe jene anderen Seegeschöpfe, die Plinius nicht einzeln benennt. Die auf diese Weise



reconstruirte Gruppe nun scheint sich wie von selbst in das Giebelfeld eines Tempels hineinzufügen, und die Annahme, daß sie in der That für ein solches bestimmt gewesen, dürfte jetzt wohl fast allgemein für richtig gelten[21]). Daß sie in Rom eine andere Aufstellung hatte und sich im Innern (in delubro) des Tempels des Cn. Domitius befand, wie Plinius angiebt, steht dieser Annahme schwerlich entgegen, während andererseits der Umstand für dieselbe in die Wagschale fällt, daß wir von keiner einzigen ähnlich ausgedehnten Marmorgruppe in Griechenland sichere Kunde haben, die anders als in einem Tempelgiebel gestanden hätte, es sei denn die Niobegruppe (s. Cap. 4), deren Aufstellung zweifelhaft ist. Denn für die Aufstellung von Gruppen nicht architektonisch decorativer Bedeutung im Freien wählte man Erz, nicht Marmor, wie das aus zahlreichen Beispielen hinlänglich hervorgeht. Gegen die Annahme einer Aufstellung im Giebelfelde kann man auch die Ausdehnung der Gruppe in keiner Weise geltend machen, da wir die Zahl der in ihr vereinigten Figuren nicht kennen. Die Parthenongiebelgruppen aber enthielten z. B. wenigstens je einundzwanzig Figuren; nehmen wir für die Gruppe des Skopas eine ungefähr gleiche Zahl an, so bleibt für die Nereïden, Tritonen, Phorkiden nach Abzug der drei Hauptpersonen der Mittelgruppe die Zahl von etwa achtzehn Figuren übrig, die vollkommen hinreichen würde, um einerseits als Grundlage der Aufzählung bei Plinius zu dienen, andererseits dem Meister die schönste Gelegenheit zur Entfaltung der größten Mannigfaltigkeit der Erfindung zu bieten. In wie weit wir freilich im Stande sein werden, die einzelnen Elemente dieser Gruppe in erhaltenen Kunstwerken in directen Nachbildungen nachzuweisen, muß wohl dahinstehn[22]), so bereitwillig man auch glauben mag, daß Skopas es war, der in diesem Werke im Wesentlichen den Idealtypus der Meerwesen, auf den zurückzukommen sein wird, durchgebildet und vollendet hat.

Neben diese vermuthete Giebelgruppe von Skopas' Hand aus seiner letzten Periode stellen sich, wie zur Bestätigung der Vermuthung, noch zwei bezeugte andere, mit denen er, wie schon erwähnt, im Beginne seiner Thätigkeit die Giebel des von ihm erbauten Tempels der Athena in Tegea in Arkadien schmückte. Die Gegenstände beider Compositionen erfahren wir durch Pausanias: im vordern Giebel war die Jagd des kalydonischen Ebers, im westlichen, hintern der Kampf des Achilleus und des Telephos dargestellt. Sie waren deswegen gewählt, weil einerseits der Tempel sich rühmte, die Reliquien des kalydonischen Ebers zu bewahren, dessen Kopf und Haut Atalante, die arkadische Heroine, welche das Thier zuerst mit dem Pfeile getroffen hatte, als Preis erhielt, und weil andererseits Telephos ein Sohn des Herakles und der tegeatischen Auge war und die Teuthranier noch spät ihrer Verwandtschaft mit den Tegeaten gedachten. Außerdem waren beide Stoffe durch die epische Poesie aus dem Dunkel der localen Sage zu allgemeiner Kenntniß der Nation erhoben worden. Von den Hauptpersonen nennt uns Pausanias mehre, leider aber sind seine flüchtigen Winke über die Compositionen selbst hier wie immer so durchaus ungenügend, daß sie nur als eine unsichere Grundlage der Reconstruction dienen können; auch ist eine solche, trotz wiederholter Bemühungen der neuern Zeit[23]) noch keineswegs in der wünschenswerthen Bestimmtheit gelungen. Was wir feststellen oder wahrscheinlich machen können, ist etwa Folgendes: im vordern Giebel sah man fast, aber nicht ganz in der Mitte den wüthenden Eber. Derselbe hatte bereits einen der Jäger, Ankaeos, verwundet, welcher die Streitaxt fallen lassend seinem Bruder Epochos in die Arme

sank; dieser Gruppe auf der einen Seite, und etwa auf der Hälfte der Entfernung von der Mitte bis zur Ecke, entsprach nicht unwahrscheinlich auf der andern eine ähnliche, in der Peleus den über eine Baumwurzel gestrauchelten Telamon vom Boden erhob. Die Mitte zunächst dem Eber, der an dem gefällten Ankaeos vorbeigerannt war, scheint Atalante eingenommen zu haben, während sich Meleagros, Theseus und noch andere Jäger in verschiedenen Acten und Stellungen des Angriffs oder des Zurückweichens vor dem wüthenden Thiere ihr anschlossen, denen auf dem entgegengesetzten Flügel hinter dem Eber eine gleiche Anzahl entsprach, auf deren Namen es hier nicht ankommen kann, die aber mehr in Acten und Stellungen der Verfolgung und des Herbeieilens zum Kampfe zu denken sein werden. Ob die Ecken durch Gefallene gefüllt wurden, deren mehre in dem poetischen Bericht über die kalydonische Jagd bei Ovid (Metam. 8, 372 ff.) namhaft gemacht werden, muß dahingestellt bleiben; jedenfalls bietet das Ganze, man denke es componirt wie man will, eine höchst bewegte, mannigfach interessante Darstellung, deren Reiz durch das verschiedene Alter und wohl auch durch die verschiedene Tracht und Waffnung der aus vielen Orten Griechenlands zusammengekommenen Jäger, endlich durch jene Einzelgruppen (Ankaeos und Epochos, Peleus und Telamon) nur noch gewinnen konnte, in denen feine psychologische Motive, wie sie sich in ähnlichen Einzelgruppen der Niobegruppe wiederholen, hervorgetreten sein werden. Zwei menschliche Köpfe und ein Stück eines Eberkopfes im Dorfe Pialí, dem alten Tegea, welche neuestens als Fragmente der Giebelgruppen des Skopas, und zwar wahrscheinlich der hier in Rede stehenden östlichen erkannt worden sind[24]), bieten für die Composition der Gruppe keinen Anhalt und werden als Beiträge zur Charakterisirung des Stiles des Meisters ihren eigentlichen Werth erst erhalten, wenn sie in Zeichnungen veröffentlicht oder durch Abgüsse allgemeiner bekannt geworden sind, als dies zur Zeit der Fall ist.

Noch weniger genau als über die vordere können wir über die hintere Giebelgruppe urteilen. Die mythische Unterlage der Composition ist eine feindliche Landung der nach Troia schiffenden Griechen im Lande des Telephos, Teuthranien, welche von dem genannten Helden, obgleich er selbst von Achilleus verwundet wurde, siegreich abgeschlagen ward[25]). Als sicher können wir nur betrachten, daß die Mittelgruppe von den im heftigen Kampfe begriffenen Helden Achilleus und Telephos[26]) gebildet wurde, als wahrscheinlich, daß dem Achilleus zunächst Patroklos erschien, der sich in diesem Kampfe auszeichnete, von Telephos verwundet, von Achilleus verbunden wurde, und dessen Freundschaft mit dem Peliden auf eben diesen Anlaß zurückgeführt wird. Vielleicht haben wir den von Telephos getödteten Thersandros, dessen Leiche von Diomedes aus dem Getümmel der Schlacht getragen ward, und etwa von namhaften Helden auf Griechenseite noch Aias und Odysseus, letztern als Bogenschützen kniend, hinzuzudenken, außer diesen noch andere mit weniger Wahrscheinlichkeit zu vermuthende Personen, denen gegenüber auf der Seite des Telephos eine gleiche Anzahl entsprach, mit deren vermuthungsweise aufzustellenden Namen nichts gewonnen wird.

Wenden wir uns zu denjenigen Einzelstatuen des Skopas, die wir entweder aus Beschreibungen oder Nachbildungen genauer kennen, oder über welche begründete Vermuthungen aufgestellt sind, so würden wir eine bedeutende Stelle dem Apollon einzuräumen haben, der, wie oben schon bemerkt, ursprünglich im Nemesistempel in Rhamnus aufgestellt, von Augustus nach Rom auf den Palatin



versetzt wurde, sofern wir uns für berechtigt halten dürften, wie seit längerer Zeit ziemlich allgemein geschehn ist[27]), die zusammen mit einer Musenreihe in der Villa des Cassius in Tivoli aufgefundene vaticanische Statue eines Kitharoeden Apollon (abgeb. in Müllers Denkm. d. a. Kunst I, Nr. 141a) als eine Nachbildung dieses Werkes unseres Meisters zu betrachten. Allein diese Zurückführung beruht auf schwankendem Grunde. Der Apollon des Skopas, so wird argumentirt, war die Hauptstatue des Tempels, durch welchen Augustus seinem Schutzgotte für den Sieg von Actium dankte, und erscheint daher auf römischen Münzen seit Augustus mit Beischriften, welche ihn als Apollo Actius, Palatinus oder (später) Augustus bezeichnen. Allein diese Münzen zeigen, und zwar in den Hauptsachen übereinstimmend, wenngleich mit mancherlei nebensächlichen Abweichungen zwei sehr wesentlich verschiedene Apollonfiguren, welche schwerlich als die sei es auch noch so freien Wiederholungen desselben Vorbildes angesehn werden können[28]). Von diesen Typen stimmt wohl derjenige auf den Münzen Neros und einiger späteren Kaiser, nicht aber der andere auf den Münzen des Augustus mit der vaticanischen Statue überein. Den Apollo Palatinus aber haben wir, wenn er überhaupt in Münztypen nachgebildet wurde, zunächst auf den Münzen des Augustus, nicht auf denen Neros zu suchen. Derjenige, welchen wir auf diesen finden, ist ganz unzweifelhaft die Nachbildung einer Statue, welche Nero nach seinen griechischen Kitharoedensiegen von sich selbst im Kitharoedencostüm aufstellen und deren Abbild er nach Suetons (Nero cap. 25) ausdrücklichem Zeugnisse auf seine Münzen (eben die uns vorliegenden) prägen ließ. Ohne Zweifel stellte Nero sich als Apollon Kitharoedos dar, daß er hiebei aber das Vorbild des skopasischen Palatinus benutzt habe, ist nirgends bezeugt[29]), und Viscontis Ansicht, daß dem vaticanischen Apollon, der mit dem neronischen übereinstimmt, ein Original eines spätern griechischen Künstlers, des Timarchides zum Grunde liege, ist, wenngleich nicht beweisbar, so doch immerhin möglich. Wenn wir schon nach dem Gesagten genöthigt sind, den Zusammenhang zwischen dem vaticanischen und dem skopasischen Apollon aufzugeben, so kommen dazu noch einige weitere, rein künstlerische Gründe. Erstens nämlich dürfte es schon einigermaßen fraglich erscheinen, ob Apollon in der sehr lebhaften musikalischen Erregung, welche die vaticanische Statue zeigt, voll in die Saiten greifend und sein jedenfalls rauschend zu denkendes Spiel mit entsprechendem Gesange begleitend, eine für die Aufstellung im Tempel der ernsten Nemesis geeignete Darstellung gewesen sein würde, und ob man ihn eben des Locals wegen nicht vielmehr ungleich ernster und gehaltener wird denken müssen, in feierlich erhabener Weise das Wesen und Walten der Gottheit verkündend, deren Tempel er theilte. Zweitens aber, und das ist wichtiger, gehörte Skopas' Apollon zu einem, wenn auch nicht ursprünglichen, Dreiverein von Statuen, zu dem die Artemis von Timotheos, Skopas' Genossen am Maussolleum, die Leto von Praxiteles' Sohne Kephisodotos gearbeitet war. „Da nun", sagt sehr richtig Urlichs (S. 68), „die Bildsäule Apollons zwischen seiner Mutter und Schwester stand, werden diese in Ausdruck und Maßen dazu gepaßt haben" und, muß man hinzufügen, wiederum er zu ihnen. Denn zu einer Figur, die specifisch zum Alleinstehn componirt war, konnte es Niemand einfallen, Nebenfiguren zu fügen. Nun aber läßt sich der vaticanische Apollon, der mit lebhaftem Schritte vorschreitet, durchaus nicht als die Mittelfigur einer Gruppe denken; denn, standen die beiden Nebenfiguren still, so würde er durch seine fast heftige Bewegung alle

Verbindung aufzuheben scheinen, und daß Artemis links und Leto rechts in gleicher Bewegung neben dem Apollon dahergestürmt wären, das kann man doch wohl im Ernste nicht glauben.

Was aber die Figur des Apollon Kitharoedos auf den Münzen des Augustus anlangt, so wäre es an sich wohl möglich, daß in ihr die Composition des Skopas erhalten wäre; ihre ungleich ruhigere Haltung würde diese Apollonfigur auch als Mittelpunkt einer Gruppe wohl denkbar machen. Allein dieser Zurückführung steht wiederum das Zeugniß des Properz (II, 31, 15. SQ. Nr. 1160) im Wege, nach welchem der Palatinus musicirend, spielend und singend (carmina sonat), dargestellt war, was auf die Figur der augustischen Münzen, in denen Apollon entschieden nicht spielt und singt, sondern, die Kithara im linken Arme, mit der gesenkten Rechten eine Schale zur Spende bereit hält, wiederum keine Anwendung findet. Und so wird, da auch die wundervoll gewandete Statue in der Sammlung Egremont in Petworth (Denkm. d. a. Kunst II, Nr. 133) zu vereinzelt steht um auf Skopas' Apollon zurückgeführt werden zu können, dieser wohl noch zu suchen bleiben.

Auch von einem andern, ursprünglich attischen Werke des Meisters, der rasenden Bakchantin, besitzen wir leider keine zuverlässige Nachbildung[30]), sondern nur schriftliche Schilderungen in einigen Epigrammen und in einer schwülstigen Declamation des Rhetors Kallistratos, dem es offenbar viel mehr darauf ankam, volltönende Worte zu reden und spitzige Antithesen anzubringen, als seinen Hörern und Lesern eine objective Vorstellung des besprochenen Werkes zu vermitteln. Es ist deshalb aus ihr und aus den Epigrammen nur das zu entnehmen, was zur Vergegenwärtigung der Statue selbst dienlich erscheint.

Die Bakchantin war dargestellt im höchsten Ergriffensein vom dionysischen Taumel; in langem, flatterndem Gewande, das nur die Arme bloß ließ, in den Händen ein in der religiösen Raserei zerrissenes Zicklein, den Kopf zurückgeworfen, das Haar gelöst und im Winde fliegend, so stürmte sie empor zu den nächtlichen Orgien des Kithaeron. Obgleich im höchsten Grade körperlich bewegt, war die Bakchantin doch nicht geschaffen als Ausdruck der körperlichen Bewegung oder des intensivsten physischen Lebens; hatte doch der Künstler den Körper fast ganz in die Gewandung verborgen. Vielmehr war es die Darstellung des leidenschaftlich erregten Gemüthes in den Formen und in der Handlung des Körpers, worauf des Künstlers Absicht hinausging. So sehr deshalb Kallistratos die Vollendung der Formen preist, so sehr er namentlich die Bildung des gelöst fliegenden Haares bewundert, so ist es doch der Ausdruck des Gesichtes, der seinen höchsten Enthusiasmus erregt. „Bei dem Anblicke des Antlitzes standen wir sprachlos da, in so hohem Grade that sich Empfindung kund, sprach sich bakchischer Taumel einer Bakchantin aus, und alle die Zeichen, welche eine von Raserei gestachelte Seele an sich tragen kann, alle diese ließ die Kunst durch eine unaussprechliche Verschmelzung durchblicken." In diesen Worten ist allerdings viel Phrase, aber ihrem Kerne nach werden sie von den Epigrammen bestätigt, die mehr als alles Andere hervorheben, daß Skopas den Stein „beseelt", daß er, der Künstler, nicht Dionysos seine Bakchantin in Raserei versetzt habe; und daß überhaupt eine derartige emphatische Phrase sich an das Werk anknüpfen konnte, lehrt uns mindestens, daß der Ausdruck starker Leidenschaft des Künstlers Absicht gewesen, und daß dieser Ausdruck ihm im höchsten Grade gelungen sei.



Es versteht sich wohl von selbst, daß eine solche Darstellung entfesselter Leidenschaft sich nicht auf den pathetischen Ausdruck des Gesichtes beschränken konnte, sondern daß dieselbe eine heftige Bewegung des ganzen Körpers erheischte und bedingte. Daß aber eine solche heftige Bewegung des Körpers, wie sie uns für die Bakchantin des Skopas verbürgt wird, von allem Regellosen und deshalb Unkünstlerischen oder Unschönen auch in der Behandlung der Gewandung weit entfernt, daß sie rhythmisch abgewogen sein kann, dies beweisen uns nicht wenige antike Kunstwerke, welche weibliche Personen langgewandet in lebhaftester Bewegung zeigen, so, um nur ein einziges Beispiel zu nennen, die Niobide im Museo Chiaramonti (Stark, Niobe Taf. 12, unten Fig. 105). Obgleich also die Gefahr einer Überschreitung der Grenzen reiner Schönheit für Skopas in dieser wohl durch ähnliche Gestalten der gleichzeitigen dramatischen Poesie angeregten und vielleicht für das Theater in Athen bestimmten Statue nahe lag, so dürfen wir im Hinblick auf Werke, wie das erwähnte, mit Sicherheit annehmen, daß der Meister sich innerhalb dieser Grenzen zu halten gewußt hat.

Ein wesentlich anderes Bild als die im gewaltigsten Affecte dargestellte Maenade gewähren andere Werke des Skopas, welche jener anzureihen um so mehr Veranlassung ist, als Skopas nicht eben selten als derjenige Künstler betrachtet worden ist, der auf die Darstellung der heftigeren Seelenbewegungen ausgegangen wäre, und als man hierin seine Hauptverschiedenheit von Praxiteles gesucht hat, dem man eine weichere und sentimentalere Richtung der Kunst zuschrieb.

Nun kann aber offenbar bei einer ganzen Reihe skopasischer Werke, bei seinen nicht wenigen Tempelbildern, von der Darstellung von Leidenschaft und heftiger Gemüthsbewegung von vorn herein keine Rede sein, andere dagegen setzen die feinste psychologische Charakteristik voraus und zeigen Skopas auch in der Behandlung der zartesten Schattirungen seelischen Ausdrucks als Meister. Dies gilt in vorzüglichem Grade von seiner megarischen Gruppe, in der er Eros mit Himeros und Pothos, Liebe mit Liebreiz und Verlangen in drei äußerlich wohl sehr ähnlichen Gestalten von Knaben auf der Grenze des Jünglingsalters zusammenzustellen wagte, die sich aber gleichwohl, sagt Pausanias [31]), gemäß ihren Namen und ihrem Wirken von einander unterschieden. Müßten wir nun gleich Künstler wie Skopas sein, um angeben zu können, wie er die Aufgabe dieser feinen Unterscheidung löste, so werden wir doch, hierauf verzichtend und selbst unter der Annahme, daß ein Theil der Unterscheidung durch die Verschiedenheit der Attribute [32]) erreicht werden mochte, wohl zu begreifen im Stande sein, daß Skopas bei solchen Äußerlichkeiten nicht stehn bleiben durfte, und daß er die Gestalten der drei verwandten Wesen nur durch die feinste Durchbildung des seelischen Ausdrucks ihren Namen und ihrem Wirken gemäß veranschaulichen konnte. Ähnliches gilt von der Gruppe für Samothrake, in der Skopas sei es Pothos sei es Phaëton [33]), Aphrodites daemonisirten priesterlichen Geliebten mit der Göttin zu einer feierlich verehrten Gruppe verband, und wenn wir das Gleiche bei mehren seiner anderen Werke, seiner Leto, der göttlichen Mutter gegenüber ihren von der Amme getragenen Kindern, bei seinen Gruppen des Asklepios und der Hygieia und anderen auch nur mehr oder weniger klar zu ahnen vermögen, so treten uns in seinen Erinnyen und in der Welt der Meergeschöpfe, die er bildete, doch noch einmal recht deutlich redende Zeugnisse entgegen. Denn die Erinnyen, bezeugt

uns Pausanias (I, 28, 6. SQ. Nr. 1158), hatten in ihrem Äußern nichts Furchtbares, sie werden die schönen hochgeschürzten Jägerinnen gewesen sein, die wir aus vielen Darstellungen der besten Kunstzeit, namentlich aus Vasengemälden kennen. Aber sie waren nicht allein dies, nicht allein von ernster Schönheit, sondern noch mehr: die in Athen als die Semnae, die „Ehrwürdigen" verehrten versöhnten Furien, die der frommen Scheu und der Achtung des sittlichen Gesetzes gegenüber „wohlgesinnten" Eumeniden. Diese eigenthümlich tief gefaßten Wesen als das zu zeigen was sie waren, sie in ihrer Einheit und doch auch individuellen Verschiedenheit — wozu sonst die Vervielfältigung? — durchzubilden und die zwei hinzugeschaffenen der einen alten von Kalamis' Hand anzupassen zu einer Dreieinheit, das vermochte offenbar nur ein Künstler, der im pathetisch Idealen, in feinster psychologischer Charakteristik Meister war.

Was aber die Meerwesen in der großen Achilleusgruppe anlangt, so hat Brunn (Künstlergeschichte I, S. 338 f.) sehr richtig den einheitlichen Grundcharakter entwickelt, den sie allesammt in den guten Darstellungen der Griechen tragen. „Das Wasser, und besonders das Meer, hat in der Poesie aller Völker den Charakter der Schwermuth, der Sehnsucht. Wie es in der Natur wohl momentan ruhen, von jedem Hauche aber in leise Schwingungen, vom Sturm sogar in die wildeste Bewegung versetzt werden kann, ohne je zu fester Gestalt zu gelangen, so zeigt es sich auch, wenn ihm von der Poesie oder der Kunst Persönlichkeit geliehen wird. An ihr Element gebannt streben diese Meergestalten stets nach Vereinigung mit den Geschöpfen der Erde. Bald mit wehmüthiger Klage, bald mit wilder Gewalt suchen sie dieselben zu locken, zu bezwingen; und nie wird ihre Sehnsucht auf die Dauer gestillt, nie verschwindet daher auch dieser Ausdruck der Sehnsucht."

Endlich darf nicht übergangen werden, daß die Alten zweifelten, ob die Niobegruppe, auf welche weiterhin näher eingegangen werden soll, von Skopas oder von Praxiteles herrühre; denn wenn man sich diesem Zweifel gegenüber auch durchaus nicht für die Urheberschaft des Skopas entscheiden darf, so ist doch klar, daß die Gruppe für seinen Kunstcharakter nicht minder als für den des Praxiteles in Rechnung zu ziehn ist, und eben so gewiß, daß dieses Werk uns mehr lehrt, als eine Menge schriftlicher Notizen, die wir mühsam zu erklären haben.

Wenn man nach Durchmusterung der Werke des Skopas es versucht, sich ein abgeschlossenes Bild von seinem Kunstcharakter zu entwerfen, so muß man vor Allem den völligen Mangel an jenen bestimmten Urteilen der Alten beklagen, welche für so manchen andern bedeutenden Künstler uns erwünschten Anhalt bieten. Allerdings fehlt es nicht an Stellen, welche Skopas hoch preisen und ihn neben die größten Künstler Griechenlands, neben einen Phidias und Praxiteles stellen, aber diese Aussprüche bringen uns in ihrer allgemeinen Haltung unserem eigentlichen Zwecke nicht näher. Wir sind daher auf das angewiesen, was uns die Werke lehren.

Überblicken wir diese noch ein Mal im Zusammenhange, so muß uns zuerst auffallen, daß sie alle, mit nur zwei Ausnahmen, dem Gebiete des Idealen angehören. Nicht wenigen Götterbildern reihen sich die Darstellungen von daemonischen Wesen eines niedern göttlichen Ranges und diejenigen halbgöttlicher Heroen an, keine Athletenstatue, kein eigentliches Genrebild, kein Porträt, keine



für sich bestehende Thierbildung finden wir in dem langen Verzeichniß von Skopas' Werken, und wenn die Kanephoren und die Bakchantin auch nicht übermenschlichem Kreise angehören, so ist doch wenigstens die letztere in ihrer ganzen tiefinnerlichen Auffassung dem Gebiete des Wirklichen und erfahrungsmäßig Gegebenen weit entrückt und auf ideales Gebiet emporgehoben. Eine ganz überwiegend, ja fast ausschließlich ideale Tendenz wird man demnach Skopas ohne alle Frage zugestehn müssen und seine Geistesverwandtschaft mit dem großen Meister der vorigen Zeit, mit Phidias und den um ihn gruppirten Künstlern, denen er auch durch die Fortsetzung der monumentalen architektonischen Sculptur sich nähert, zunächst in der Gesammtrichtung der Kunst, soweit diese durch die Wahl der Gegenstände bestimmt wird, nicht verkennen. Sobald man aber mehr in das Einzelne geht, treten die Verschiedenheiten nicht minder fühlbar heraus.

Unter den Götterbildern, die Skopas schuf, findet sich fast keiner der älteren Götter mit Ausnahme etwa des Poseidon in der Achilleusgruppe und vielleicht des einen (tegeatischen) Asklepios, es sei denn, daß man die mehr als alle anderen Werke des Skopas dem Kunstgeiste der vorigen Epoche verwandte Hestia auch noch zu diesen älteren Gestalten rechnen wollte, was jedenfalls nur bedingtermaßen richtig sein würde. Überwiegend dagegen finden wir jugendliche Gestalten, und wenn bei diesen auch keinesweges wie etwa bei jener in voller Enthüllung dargestellten Aphrodite, die Plinius selbst über die praxitelische erhebt, ein selbständige Bedeutung in Anspruch nehmender sinnlicher Reiz vorauszusetzen ist, so wird doch ohne Zweifel anzuerkennen sein, daß die körperliche Schönheit an sich für die Kunst des Skopas eine größere Bedeutung gehabt hat, als für die des Phidias und seiner unmittelbaren Genossen und Nachfolger. Wer wollte es auch vertuschen, daß die Kunst nach dem peloponnesischen Kriege sinnlicher geworden ist, als sie zur Zeit nach den Perserkriegen war, daß sie von dem heiligen Ernst, von der strengen Würde eingebüßt hat, welche sie unter Phidias' und der Seinen Hand so keusch und so erhaben erscheinen ließ. Wohl hat die Kunst auf dieser Seite verloren, zunächst aber nur um auf der andern Seite zu gewinnen. Das sinnlich Schöne, ja sinnlich Reizende, welches der Jugend Erbtheil ist, konnte Skopas nicht entbehren, wenn er der Meister war, der die Leidenschaften im Stein zum Ausdruck brachte, denn die Jugend ist leidenschaftlich, der Jugend steht die Leidenschaft wohl an, bei ihr erregt sie unsere Mitleidenschaft, und bei der Jugend ist auch gesteigerte Leidenschaft erträglich, nimmermehr beim Alter. Aber man würde Skopas nicht allein bitter Unrecht thun, sondern eine durch einen einfachen Hinweis auf eine große Zahl seiner Arbeiten leicht zu widerlegende Behauptung aufstellen, wenn man seine Kunst als eine wesentlich sinnliche oder die sinnliche Schönheit seiner Gestalten als Zweck hinstellen wollte. Denn daß dieses selbst nicht einmal bei der Aphrodite Pandemos vorauszusetzen ist, hat Urlichs (a. a. O. S. 6 ff.) dargethan, und bei einer ganzen Reihe seiner jugendlichen Gestalten läßt sich gradezu nachweisen, daß der Meister die jugendliche Schönheit brauchte, um in ihr gewisse Ideen auszudrücken, die nur in ihr beschlossen sind, oder um zu rühren und zu erschüttern, so wie uns die jugendschönen Kinder der Niobe, sie mögen nun von Skopas' oder Praxiteles' Hand sein, grade ihrer reinen Jugendschöne wegen in ihrem tragischen Untergange doppelt rühren und ergreifen. So wie aber der Kreis der jugendlichen Gestalten bei unserem Meister durch seine Tendenz und das Princip seiner Kunst, die bewegte Seele darzustellen, wesentlich

bedingt wird, so darf es als eine Folge dieser Darstellung zarterer Schönheit betrachtet werden, daß Skopas ausschließlich in Marmor arbeitete, wenn wir die Aphrodite Pandemos ausnehmen, die wahrscheinlich eine Jugendarbeit ist. Denn der lichte Marmor mit seiner weichen Textur und mit seiner halbdurchscheinenden Oberfläche eignet sich ungleich mehr zur Darstellung weicher Formen als das Erz mit seiner Schärfe und mit dem ernsten Ton seiner dunkeln Farbe[34]).

Nachdem aus den Werken des Skopas die Richtung und der Geist seiner Kunst erkannt ist, haben wir uns bewußt zu werden, welche laut redenden Zeugnisse für die lebhafte und reiche Phantasie und Erfindsamkeit des Künstlers in diesen Werken gegeben sind. Schon die Achilleusgruppe allein, die Plinius mit Recht als herrlich preist, wenn sie auch das alleinige Ergebniß eines ganzen Künstlerlebens gewesen wäre, umfaßt eine Fülle der Gestaltung, die allein der schaffenden Phantasie des Künstlers ihr Dasein verdankte, wie sie uns bei keinem ältern Künstler begegnet. Die Nereïden, zartjungfräuliche Wesen, in denen die ganze Anmuth des leichtbewegten Meeres, der ganze Zauber sich spiegelt, den die klare Fluthenkühle auf unser Gemüth ausübt, die Tritonen und Phorkiden, halbthierische Gestalten voll sinnlicher Derbheit, die uns das Ungestüm der in wildem Tanze an das Ufer heranstrebenden Wogen vergegenwärtigen, die Hippokampen und die anderen Ungethüme der See, in denen die Phantasie die wechselvollen Räthsel der Tiefe des Meeres verkörpert und die barocken Formen seiner Bewohner künstlerisch veredelt: das ist eine Welt für sich voll der mannigfaltigsten Abstufungen, voll der reizendsten Contraste in Charakter und Gestalt, eine Welt, in deren Schöpfung der Künstler sich kaum irgendwo auf wirklich Vorhandenes und Schaubares stützen konnte, und für die er bei früheren Künstlern unseres Wissens nichts vorgearbeitet fand. Und doch stellte er in diesen mannigfaltigen Gestalten nur die begleitende Umgebung seiner Hauptpersonen hin, die er in einer tiefbewegten Handlung vereinigte, und doch war dies Ganze nur ein Werk des Meisters. Ihm reihen sich in den Giebelgruppen des tegeatischen Tempels Compositionen an, welche nicht allein die größte Mannigfaltigkeit der Bildungen, der Handlungen und Bewegungen, sondern eben so sehr die größte Verschiedenheit im Ausdruck der Charaktere und eine nicht geringe Zahl der schönsten psychologischen Motive gleichsam mit Nothwendigkeit voraussetzen lassen. In welchem Maße Gleiches von der Niobegruppe gilt, die wir bei Skopas stets mit in Rechnung stellen müssen, ist hier zu entwickeln unnöthig. Auf die großen Gruppen aber folgen nächst den Zwei- und Dreivereinen die vielen Einzelbilder, welche Männer und Weiber, reife Gestalten und zarteste Jugend, höhere und niedere Götter umfassen, die tiefsten Bewegungen der Leidenschaft und ernste Stille. Wahrlich, an Reichthum der Erfindung, an Fülle der schaffenden Phantasie, an Ausdehnung des Bildungskreises kann schwerlich einer der früheren Künstler sich mit Skopas messen, der hierin vielleicht auch von keinem jüngern Meister, selbst nicht von Praxiteles und Lysippos überboten worden ist. Das aber ist eben ein Charakterzug dieser starkbewegten, raschlebigen Zeit, und wir dürfen nicht vergessen, wenn wir nicht gegen die Periode des Phidias ungerecht sein wollen, daß keine Schöpfung weder des Skopas noch des Praxiteles noch irgend eines andern der vielen begabten Künstler unserer Periode, mögen sie die Werke der vorigen an dramatischem Leben übertreffen, an die stille Erhabenheit eines Zeus von Olympia, oder einer Parthenos hinanreicht, daß zur Bildung dieser wahrhaft göttlichen Götter eine

Größe, eine Tiefe und Klarheit des Geistes gehörte, welche wir bei den jüngeren Meistern vergebens suchen würden.

Es erscheint kaum nöthig, daran zu erinnern, daß die Werke des Skopas sowohl in ihrer Ausdehnung wie in ihrer Formverschiedenheit die vollendetste technische Meisterschaft voraussetzen, welche in einzelnen Fällen, wie bei der Bakchantin, nachdrücklich gepriesen wird; da uns aber von seiner Hand bisher wenigstens keine Originalarbeit vorliegt, so dürfen wir bei dem Schweigen der Alten über die Eigenthümlichkeit seiner Formgebung, seines Stiles im engern Sinne, uns kaum ein Urteil erlauben. Wir dürfen indessen wohl glauben, daß, so wie in den Hauptwerken des Skopas das Streben offenkundig zu Tage liegt, durch den Ausdruck der Leidenschaften und Bewegungen des Gemüthes den Geist des Beschauers zu ergreifen und zu erschüttern, so auch in seiner Formgebung ein Moment des Effectvollen nicht gefehlt haben wird, ja daß, falls Kallistratos zu trauen ist, in dem fliegenden Haare der Bakchantin die ersten Spuren des technisch Virtuosen vorliegen, während das Moment des Effectvollen, ja das Streben nach einer Wirkung durch die Form an sich in der völligen Enthüllung von Aphrodites Schönheit so wenig verkannt werden darf, wie in der Behandlung der Gewandung sowohl der Bakchantin wie mehr als einer Amazone des halikarnassischen Frieses, sofern dieser auf Skopas' Erfindung zurückgeht. Nur halte man andererseits wohl fest, daß dies Moment des Effectvollen sich nicht vordrängt, daß es das Auge und den Geist des Beschauers nicht von der Hauptsache ableitet, sondern, soweit es die Grenzen älterer Strenge überschreiten mag, mit der Hauptsache in Verbindung bleibt und aus dem Gegenstande und der Situation heraus motivirt ist.

Während die vorstehende Schilderung des Skopas hauptsächlich darauf ausging, die Unterschiede fühlbar zu machen, die zwischen seiner Kunst und derjenigen der vorigen Periode stattfinden, wird es die Aufgabe der folgenden Capitel sein, darzuthun, worin dasjenige liegt, was Skopas als eigenthümlich von den anderen Meistern derselben Zeit und namentlich von dem nahe verwandten Praxiteles unterscheidet.

Drittes Capitel.

Praxiteles [35]).

Neben dem Parier Skopas erscheint als das eingeborene Haupt der jüngern attischen Schule Praxiteles, wahrscheinlich Kephisodotos' Sohn und des ältern Praxiteles [36]) (I, S. 378 ff.) Enkel, geboren in dem attischen Demos Eresidae. Aus seinem Leben sind etliche anekdotenhafte Züge, leider aber wenig feste Daten überliefert, so daß sich weder seine Chronologie noch auch der Gang seiner künstlerischen Entwickelung und Wirksamkeit anders als vermuthungsweise darstellen läßt. Plinius setzt Praxiteles' Blüthe in die 104. Olympiade. Das ist ein sehr bedenkliches Datum [37]), welches, wenn es nicht überhaupt zu streichen ist, besten Falls seine Anfänge bezeichnen kann, die man schwerlich mit Recht bis auf die 100. oder 101. Olympiade zurückgeschoben hat. Jedenfalls erscheint er auch so als nicht

unbedeutend jünger denn Skopas, dessen frühestes chronologisch ansetzbares Werk etwa 4 Oll. früher fällt (s. oben S. 11). Als Praxiteles ersten Lehrer werden wir natürlich seinen Vater zu denken haben; ob er zu Skopas, der (s. oben a. a. O.) etwa um Ol. 100, 3 nach Athen gekommen sein mag, jemals im Verhältnisse des Schülers zum Lehrer gestanden hat, ist durchaus ungewiß, und man kann es nur als im Allgemeinen wahrscheinlich bezeichnen, daß er grade von ihm die mächtigste Anregung erhielt, und als möglich, daß er durch sein Beispiel vom Erzguß zur Bevorzugung der Marmorsculptur hinübergeführt wurde, nur daß er schwerlich dem erstern ganz entsagte, so daß man etwa seine Erzwerke insgesammt seiner Jugendperiode zuzuschreiben hätte[38]). Vermuthungsweise hat man drei Perioden von Praxiteles' Wirksamkeit angenommen[39]), für deren Richtigkeit jedoch deswegen sehr wenig Gewähr geboten werden kann, weil es wenigstens bisher nicht gelungen ist, eine chronologische Abfolge von des Meisters Werken festzustellen[40]) und weil die Möglichkeit einer Datirung auch für die Mehrzahl derselben und namentlich für die attischen kaum gehofft werden darf. Nach dem ursprünglichen Aufstellungsorte der Werke zu schließen hat Praxiteles den größten Theil seines Lebens in Athen zugebracht, von wo aus er füglich in benachbarte und wenig entlegene Städte sowie in peloponnesische Orte die in diesen aufgestellten Bildwerke versenden konnte, so daß man keine hinreichenden Gründe hat, des Künstlers persönliche Anwesenheit an allen diesen Orten vorauszusetzen. Nur in Kleinasien scheint er eine Zeit lang gelebt zu haben, nicht allein deshalb, weil eine Nachricht bei Vitruv (SQ. Nr. 1178) ihn am Maussolleum in Halikarnaß mit betheiligt sein läßt, sondern weil auch einige andere Arbeiten in kleinasiatischen Städten, namentlich aber Reliefe an einem Altar im Tempel der Artemis in Ephesos diese Annahme wahrscheinlich machen. Erwähnt möge noch werden, daß Praxiteles ohne Zweifel Alexanders d. Gr. Blüthe als ein noch nicht alter Mann erlebt hat, ohne jedoch wie einige andere attische Künstler für ihn oder seine Umgebung sich verwenden zu lassen.

Da nun, wie gesagt, eine chronologische Reihe der Werke des Praxiteles nicht gegeben werden kann, so wird nichts übrig bleiben, als dieselben in einer systematischen Anordnung mitzutheilen. Eine, wenngleich gedrängte Zusammenstellung derselben erscheint aber um so wünschenswerther, je mehr man gewöhnlich von zweien oder dreien besonders berühmten unter den vielen Arbeiten des Meisters allein zu reden pflegt, wodurch das Bild des praxitelischen Kunstcharakters einseitiger erscheint, als gut ist.

Werke des Praxiteles.

1. Göttervereine.

1. „Flora Triptolemus Ceres" nach Plin. 36, 23 (SQ. Nr. 1198) aus Athen, zu Plinius' Zeit unter den Marmorwerken in den servilianischen Gärten; wahrscheinlich eine Darstellung von Triptolemos' Aussendung, von der wir uns etwa durch das große eleusinische Relief dieses Gegenstandes eine Vorstellung in allgemeinen Zügen machen können und in welcher Kora, wie in manchen anderen Darstellungen des Gegenstandes, einen Kranz zur Schmückung des Triptolemos hielt, weswegen sie in Rom als „Flora" versehn wurde[41]).

2. **Agathodaemon** (Bonus Eventus) und **Agathe Tyche** (Bona Fortuna), die Gottheiten des Gedeihens und Glückes. Marmor, aus Athen, auf dem Capitol.
3. **Apollon** und **Poseidon**, wohl als die ionischen Stammgötter Athens zusammengruppirt oder in einer nicht mehr nachweisbaren Handlung mit einander verbunden. Marmor, ohne Zweifel aus Athen, im Besitze des Pollio Asinius in Rom.
4. **Dionysos, Staphylos** (Träubling) und **Methe** (Trunkenheit); Erz, aus Athen, in Rom. Der Satyr (Staphylos) dieser Gruppe war besonders berühmt und wird als „der vielgepriesene (periboëtos)“ von Plinius angeführt; nachweisbar unter erhaltenen Werken ist er jedoch nicht[42]).
5. **Peitho** (die Göttin der Überredung) und **Paregoros** (die Göttin der Zurede oder des Trostes) im Tempel der Aphrodite in Megara, wo auch die Gruppe Eros, Himeros und Pothos von Skopas stand[43]).
6. und 7. **Der Raub der Persephone** in einer wahrscheinlich in Athen aufgestellten Erzgruppe und die Zurückführung der Persephone aus der Unterwelt durch Hekate, vielleicht als Gegenstücke. Die erste Gruppe enthielt sicher die gewaltsame Entführung der Persephone durch den Gott der Unterwelt, der die schöne Geliebte auf seinem Viergespann in sein dunkles Schattenreich gewaltsam hinwegrafft, was in zahlreichen Sarkophagreliefen dargestellt ist; über die zweite Gruppe, welche bei Plin. 34, 69 (SQ. Nr. 1199) mit dem einen Worte „Catagusa“ angeführt wird, sind mancherlei verschiedene Vermuthungen aufgestellt worden, von denen ich die oben wiedergegebene auch jetzt noch für die wahrscheinlichste halten muß[44]).
8. **Maenaden-Thyaden, Karyatiden** und **Silene**, also ein bewegtes Stück des bakchischen Chors, in dem wir die Thyaden als attische, die Karyatiden wahrscheinlich als dorische Dienerinnen des Dionysos aufzufassen haben[45]). **Silene** allein und zwar bakchisch tobende und schwärmende Silene, das sind ältere Satyrn, nennt uns ein Epigramm. Marmor, wahrscheinlich aus Athen, später auf dem Capitol in Rom.
9. Ein bocksfüßiger **Pan, Nymphen** und **Danaë** werden uns in zwei Epigrammen der Anthologie (SQ. Nr. 1206 f.) als Werke des Praxiteles genannt, jedoch ist es noch nicht gelungen, die Bedeutung dieser Composition festzustellen.

Dazu kommen als zwischen dem ältern und dem jüngern Praxiteles streitig (s. Anm. 36)

*9a. **Leto** mit **Apollon** und **Artemis** im Tempel des Apollon Prostaterios in Megara. Marmor.

*9b. Dieselben Gottheiten im Doppeltempel des Asklepios und der Leto mit ihren Kindern in Mantinea. Marmor. An dem Fußgestell der Gruppe war in Relief eine Muse und Marsyas mit der Flöte dargestellt (SQ. Nr. 1201).

2. Götterstatuen.

10. **Leto**, Tempelbild zu Argos, Marmor, gruppirt mit der jüngsten Tochter der Niobe, Chloris, von der wir nur nicht mit Bestimmtheit sagen können, daß auch sie von Praxiteles war

11. Die brauronische Artemis, Tempelbild von Marmor auf der Burg von Athen. Die Zurückführung der schönen Statue der Artemis aus dem Palast Colonna im berliner Museum [46]) grade auf dies Werk beruht auf keinerlei positivem Grunde, doch ist eine große Ähnlichkeit derselben mit den Niobiden allerdings unverkennbar.
12. Artemis, Tempelbild von Marmor in Antikyra. Die Göttin trug eine Fackel in der Rechten, einen Köcher auf der Schulter und neben ihr war ein Hund angebracht. Eine Münze von Antikyra, welche ohne Zweifel diese Statue, wenngleich mit allerlei Ungenauigkeiten im Einzelnen darstellt, zeigt die Göttin hoch aufgeschürzt und in lebhafter Bewegung dahinschreitend [47]). Die Ansicht, daß diese Statue den Söhnen des Praxiteles gehöre, ist schwerlich genügend begründet.
13. Tyche, Tempelbild in Megara; Marmor.
14. Trophonios, der in Träumen Orakel gebende Erdgott von Lebadeia in Boeotien, Tempelbild in Lebadeia, ähnlich dem Asklepios. Marmor.
15. Dionysos, Tempelbild in einem Tempel neben dem alten Theater zu Elis. Marmor.
16. Dionysos, Erzstatue, beschrieben von Kallistratos (8) als in einem Haine, unbekannt wo, aufgestellt. Näheres weiter unten.
17. Hermes das Dionysoskind tragend, im Heratempel von Olympia. Dies ist die am 8. Mai 1877 wiedergefundene Gruppe von parischem Marmor, auf welche weiterhin ausführlich zurückgekommen werden soll.
18. Apollon mit dem Beinamen „Sauroktonos (der Eidechsentödter)". Näheres über diese in zahlreichen Nachbildungen [48]) erhaltene Erzstatue weiter unten.
19. Satyr von unbekanntem Material, aufgestellt in der Tripodenstraße in Athen, daher „der Satyr bei den Tripoden" genannt; ob er in oder auf einem der Tempelchen dieser Straße, innerhalb des diesen bekrönenden Dreifußes stand, ist nach dem Texte des Pausanias (1, 20, 1. SQ. Nr. 1224) nicht klar. Nach der von Pausanias berichteten Anekdote hätte Praxiteles diesen Satyrn selbst als eines seiner besten Werke erklärt. Möglich demnach und wenn wir annehmen dürfen, derselbe habe in dem Tempelchen gestanden, daß der weiterhin zu besprechende Satyr auf dieses Vorbild zurückgeht. Daß ein in derselben Tripodenstraße mit einem Dionysos und einem Eros eines sonst unbekannten Künstlers Thymilos gruppirter Satyr dieser praxitelische gewesen, ist irrig, daß er überhaupt von Praxiteles war, zweifelhaft [49]).
20. Satyr im Tempel des Dionysos in Megara, aufgestellt neben (nicht gruppirt mit) dem uralten Holzbilde des Dionysos Patroos. Marmor.

Aphrodite fünf Mal und zwar

21. die hochberühmte, ganz unbekleidete, von Marmor, in Knidos, von der später genauer zu handeln sein wird.
22. Die koische, ebenfalls von Marmor, die aber im schärfsten Gegensatze gegen die erstere ganz bekleidet (velata specie) dargestellt und eben deshalb von den Koërn, welche das Vorkaufsrecht hatten, der nackten vorgezogen worden war.
23. In Thespiae, von Marmor, aufgestellt neben einem Bilde der Phryne.



24. Vor dem Tempel der Felicitas in Rom, von Erz, mit dem Tempel unter Claudius durch Feuer zu Grunde gegangen.
25. Im Adonistempel zu Alexandria am Latmos in Karien; von unbekanntem Material.

Eros drei Mal[50]), und zwar

26. ursprünglich in Thespiae aufgestellt, von Marmor, durch Caligula nach Rom geschleppt, von Claudius zurückgegeben, von Nero abermals geraubt und in den Bauten der Octavia aufgestellt, wo er unter Titus durch Feuer zu Grunde ging. In Thespiae wurde er durch eine Nachbildung des athenischen Künstlers Menodoros ersetzt. Näheres unten.

26a. Eine Wiederholung dieser Statue, ob von Praxiteles' eigner Hand muß dahinstehn, besaß der Mamertiner Heius zu Messana. Sie wurde ihm von Verres geraubt.

27. Zu Parion an der Propontis, ebenfalls von Marmor. Auch von diesem weiterhin Näheres.
28. unbekannten Aufstellungsortes, beschrieben von Kallistratos 3. Erzstatue. Siehe unten.

3. Aus menschlichem oder gemischtem Kreise.

29. Jüngling, der sich eine Binde um das Haar legt (Diadumenos), Erzbild auf der Akropolis, d. h. wohl ohne Zweifel der athenischen, beschrieben von Kallistratos 11.

30 und 31. Zwei Bilder der Phryne, eines das schon erwähnte aus Marmor zu Thespiae, das andere von ihr selbst in Delphi geweiht von vergoldetem Erz.

32. Eine „Stephanusa“, eigentlich eine „Bekränzende“ (nicht: „sich Bekränzende“, wie man früher übersetzte), also eine einen Kranz haltende weibliche Figur, in der eine mythologische Person, Nike, zu suchen schwerlich hinlänglicher Grund ist.
33. Ein sich Schmuck anlegendes Mädchen. Von Erz, wohl in Athen.
34. Eine Kanephore, ebenfalls von Erz und in Athen.
35. Ein Krieger neben seinem Roß auf einem Grabmal zu Athen, möglicherweise, aber kaum wahrscheinlich Relief.
36. Eine Porträtfigur zu Thespiae, zu der eine fragmentirte Inschrift mit dem Künstlernamen (C. I. Gr. 1604) gehört.

Wahrscheinlich in das Bereich dieser Kategorie praxitelischer Werke gehören auch:

37. Die „matrona flens et meretrix gaudens“, welche man, als die entgegengesetzten Affecte darstellend, bei Plinius (34, 70. SQ. Nr. 1278) als ein Paar zusammengestellt findet. Doch unterliegt die Zusammengehörigkeit den gewichtigsten Bedenken[51]) und die trauernde Frau mag eine Grabstatue (wie Nr. 35 u. 36) gewesen sein, während nach Plinius die Buhlerin abermals Phryne war; ob indessen dabei wirklich an ein drittes Bild (neben Nr. 30 u. 31) zu denken sei, ist zweifelhaft.

4. Ungewiß und zweifelhaft.

38. „Marmorne Werke im Kerameikos von Athen“ nach Plinius, der den Gegenstand nicht angiebt. Daß die Gruppe der eleusinischen Gottheiten von dem ältern Praxiteles im Demetertempel gemeint sei, ist möglich, aber nicht wahrscheinlich.
39. Erzstatuen vor dem Tempel der Felicitas in Rom, mit dem Tempel unter Claudius durch Brand zu Grunde gegangen; Plinius giebt den Gegenstand nicht an [52]).
40. Nach Strabon (14, 641 b) war der Altar der Artemis in Ephesos „erfüllt“ mit Werken des Praxiteles. Schwerlich wird man diesen geschraubten Ausdruck von etwas Anderem als von Reliefen verstehn können; dieser Altar böte somit ein Gegenstück zu demjenigen des ältern Kephisodotos im Peiraeeus.
41. Der eine Koloß auf Monte Cavallo in Rom, ungenügend beglaubigt durch die Inschrift „Opus Praxitelis“. Siehe Band 1, S. 262 mit Note 26.
42. Arbeiten am Maussolleum in Halikarnassos, ungenügend beglaubigt durch Vitruv. 7 Vorrede 12.
43 und 44. Die Gruppe der Niobe und ein „Janus“, d. h. ein älterer doppelköpfiger Hermes [53]) nach Plinius 36, 28 entweder von Praxiteles oder von Skopas.

Eine aufmerksame Prüfung der vorstehenden Liste von Werken des Praxiteles ist demjenigen, der sich ein vollständiges und unbefangenes Urteil über den Geist und Charakter der Kunst dieses Meisters bilden will, aus doppeltem Grunde zu empfehlen. Einmal an sich, weil sie auch in der Gestalt, in welcher sie jetzt, verkürzt um die dem ältern Praxiteles zugewiesenen Werke (I, S. 378 ff.) vorliegt, in ihrer reichen Mannigfaltigkeit, welche Götter wie Menschen, Männer wie Weiber, reifes Alter und blühende Jugend, Gruppen und Einzelstatuen, stark bewegte und ruhige, hoch pathetische wie tief gemüthvolle Darstellungen umfaßt, uns einen Künstler kennen lehrt, dessen Schöpfungskraft selbst über diejenige des Skopas, mit dem Praxiteles sich auch in den Gegenständen so vielfach begegnet, noch hinauszugehn scheint. Zweitens aber empfiehlt sich ein genaues Erwägen dieses ganzen Kreises der von Praxiteles behandelten Gegenstände insbesondere dadurch, daß dasselbe uns nicht allein vor dem einseitigen Eindruck bewahren kann, welcher, wie schon gesagt, aus der alleinigen Kenntnißnahme der berühmtesten und näher bekannten Werke nur allzuleicht hervorgeht, sondern weil dasselbe fast allein im Stande ist, einer falschen Auffassung auch dieser berühmtesten Arbeiten entgegenzuwirken. Denn allerdings tritt uns in den Schilderungen der Aphrodite von Knidos, des thespischen Eros u. a. Meisterwerke bei den Alten die formelle, ja die sinnliche Schönheit um so häufiger entgegen, je anziehender sie dem Blicke des gewöhnlichen Beschauers waren und je schwieriger es für einen solchen sein mochte, durch sie hindurch eine höhere, ideale Auffassung des Meisters wahrzunehmen. Es kann nun freilich dies Moment der sinnlichen Schönheit im Kunstcharakter des Praxiteles in keiner Weise und grade so wenig wie bei Skopas hinweggeläugnet, und es soll nicht in Abrede gestellt werden, daß bei Praxiteles grade so gut, wie bei anderen Künstlern, bei Myron, Phidias, Polyklet, der Ruhm



gewisser Werke vor anderen mit deren wirklicher relativer Vortrefflichkeit unter den Arbeiten des Meisters in Zusammenhang stehe; wenn aber darauf hingewiesen wird, daß dieser Ruhm in einer spätern Zeit zu allernächst von der Auffassungsweise und dem Auffassungsvermögen eben dieser Zeit abhangt, so hat das für Werke wie die berühmtesten des Praxiteles noch eine ganz andere Bedeutung als für die der älteren Meister. Mit anderen Worten, es kommt bei einem Zeus oder einer Athena des Phidias, bei Polyklets Hera und seinem Doryphoros, bei Myrons Diskobolen oder Ladas oder seiner Kuh die Auffassungsweise der Zeit, aus der unsere Berichte stammen, weit weniger in Frage, als bei den berühmtesten Werken des Praxiteles. Denn die göttliche Erhabenheit und Majestät der phidias'schen Götterbilder, die streng formale Schönheit polykletischer Athletenstatuen, der kunstvolle Rhythmus und die lebensvolle Naturwahrheit myronischer Gestalten wurde entweder vom Beschauer empfunden und verstanden oder nicht. In letzterem Falle konnten solche Werke überhaupt keinen nachhaltigen Eindruck machen, mißverstanden aber konnten sie nicht werden. Wohl dagegen konnte dies eine nackte Aphrodite des Praxiteles; mochte auch der feinfühlige Mensch in ihr noch so sehr und noch so deutlich die Göttin der Liebe und der Schönheit erkennen, für grobsinnliche Menschen, wie das von Lukian (in den Erotes) grade in ihrem Verhalten gegenüber dem Werke des Praxiteles sehr fein geschilderte Paar von Liebesrittern, oder selbst für Menschen von prosaischem Gemüthe war sie nichts mehr und nichts weniger, als ein in allen Theilen wunderbar schönes, nacktes Weib. Daraus allein erklärt sich zur Genüge, was das Alterthum von grobsinnlichen Eindrücken mehrer praxitelischen Werke zu berichten weiß, welche Eindrücke z. B. phidias'sche Statuen schon als ganz bekleidete nicht hervorrufen konnten. Wer aber den Kunstcharakter des Praxiteles nicht nur allein nach den berühmtesten Werken des Meisters, sondern vollends nach den Wirkungen beurteilen will, den diese auf bestialische Menschen ausgeübt haben, wer den schmutzigen Klatsch, der sich an diese Werke knüpft, als für unsere Auffassung maßgebend betrachtet, der muß über Praxiteles nothwendig falsch urteilen. Das Correctiv unserer Auffassung liegt in der Berücksichtigung des hier Hervorgehobenen und in derjenigen der anderen zahlreichen Werke des Meisters, in denen das Element des sinnlich Schönen entweder ganz zurücktritt oder doch in keinerlei Weise vorherrscht. Werke der Art, und sie bilden die überwiegende Mehrzahl unter den Arbeiten des Praxiteles, hätte dieser nicht schaffen können, wäre ihm zu schaffen nicht in den Sinn gekommen, wenn er ausschließlich der Meister sinnlich reizender Schönheit gewesen wäre, als welcher er nur zu oft betrachtet wird. Und endlich, um auch dies nicht unerwähnt zu lassen, sage man nicht, diese Werke schuf er in öffentlichem Auftrage, die anderen, sinnlich schönen, aus dem eigenen Triebe seines Genius heraus, denn das ist theils nicht wahr, theils unnachweisbar, oder beruht endlich auf einer verkehrten Auffassung dessen, was sich ein Künstler auftragen läßt und was er auszuführen ablehnen wird. Ein Meister wie Praxiteles wird ganz gewiß nichts übernehmen, was seinem Genius nicht entspricht, worin er nicht glauben darf, diesen seinen Genius mit Erfolg walten zu lassen. Und wenn man denn eine Anzahl von Tempelbildern als bestellte Arbeiten geringer anschlagen wollte, als die beiden Aphroditen, die nackte knidische und die bekleidete koische, die Praxiteles zu Verkauf stellte, also nicht in directem Auftrag arbeitete, so dürfte man wohl entgegnen, daß der Eros von Parion, der

Dionysos in Elis und andere Werke voll sinnlicher Schönheit auch bestellte Werke waren oder als solche mit Grund betrachtet werden können, während wir nicht sagen können, ob z. B. die Erzgruppe des Koraraubes bestellt oder die freie Schöpfung des Meisters war.

Nach diesen Vorbemerkungen darf ohne weiteres Bedenken zur Schilderung der uns näher bekannten Meisterwerke des Praxiteles übergegangen werden.

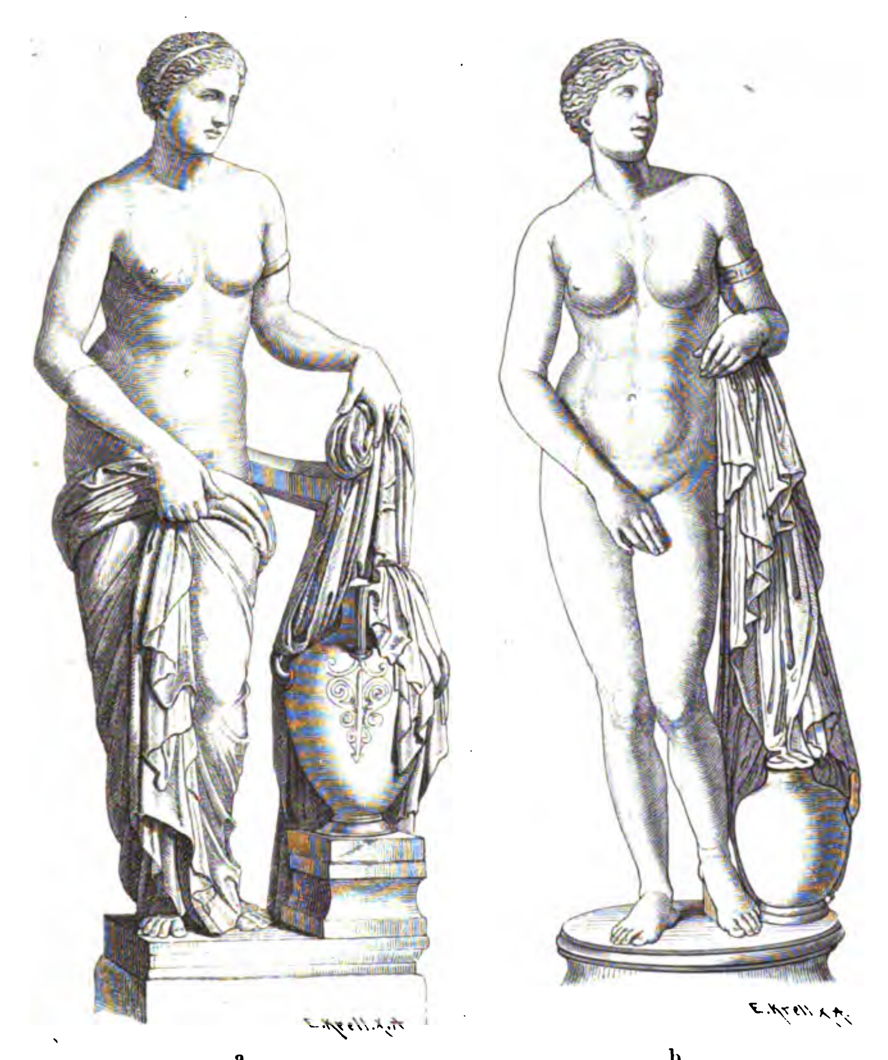
Die knidische Aphrodite. Über die äußere Erscheinung dieser berühmtesten aller Aphroditestatuen, um derentwillen Viele nach Knidos reisten und für deren Überlassung der König Nikomedes von Bithynien den Knidiern vergebens die Zahlung ihrer gesammten Staatsschulden anbot, läßt sich aus schriftlichen Berichten und aus Nachbildungen [54]) Folgendes feststellen. Die Göttin stand in einem eigenen tempelartigen Bauwerke, welches von beiden Seiten her zugänglich war, damit man das Bild in allen Richtungen vollkommen sehen könne. Aus Marmor, ungewiß ob aus parischem oder pentelischem, gearbeitet war sie vollkommen nackt; während sie aber mit der rechten Hand den Schooß bedeckte, ließ sie, wie dies namentlich die Münztypen (Fig. 98) und die vaticanische Statue (Fig. 99a), unter



a. b. c.
Fig. 98. Drei Münzen von Knidos mit Praxiteles' Aphrodite (a. in Paris, b. und c. in Berlin).

allen auf uns gekommenen statuarischen Nachbildungen weitaus die vorzüglichste, nur leider durch ein ihr aus Prüderie umgelegtes Blechgewand entstellte, klar machen aus der halb erhobenen linken das letzte so eben abgestreifte Gewand über eine Vase fallen [55]). Die Nacktheit der Göttin war also durch das Bad motivirt, Aphrodite war aufgefaßt, als ob sie sich eben bereite, in die Fluth hinabzusteigen. Die Last des leise nach links gebeugten Körpers ruhte auf dem rechten Fuße in einer sehr beweglichen Stellung, welche durchaus nicht auf längere Dauer berechnet oder auf solche auch nur möglich ist, und welche die gesammten Reize des himmlischen Leibes gleichsam nur in einem flüchtigen günstigen Momente dem Auge des Beschauers enthüllt. Von einem solchen weiß die Göttin selbst nichts, nur ein unwillkürliches, echt weiblich schamhaftes Gefühl lenkt die Bewegung ihrer rechten Hand. Über die Haltung des Kopfes herrscht unter den Nachbildungen keine Übereinstimmung; die Münzen sind in Beziehung auf dieselbe nicht durchaus maßgebend (s. Anm. 54); unter den Statuen zeigt die Münchener (Fig. 99b) den Kopf erhoben und wie in die Ferne schauend und darin stimmen einige andere Exemplare überein; allein so wie von diesen keines die vaticanische Statue an Kunstwerth erreicht, so werden wir wohl

berechtigt sein, dieser, welche auch das Gewandmotiv richtiger wiedergiebt, als jene Exemplare, auch in Betreff des leise geneigten Hauptes und des nicht in die Ferne gerichteten Blickes die größere Autorität zuzuschreiben. Wenn dem aber so ist (und die Münzen widersprechen dem wenigstens nicht), so wird man sagen



a. b.
Fig. 99. Statuarische Nachbildungen der knidischen Aphrodite (a. im Vatican, b. in München).

dürfen, daß auch im Original das Auge nicht in größere oder geringere Ferne hinausschaute, als wollte sich die Badende erst noch vergewissern, nicht überrascht zu werden, sondern daß das Haupt in einer Stellung, welche ähnlich bei dem Hermes wiederkehrt, leicht zur Seite gewandt war und das Auge der Hand folgte, welche das letzte Gewandstück gleiten läßt. So steht sie da, ein über alle Maßen herr-

liches Weib, und wenn über das schöne Antlitz, welches von leichtgewelltem, sehr einfach geordnetem Haar umrahmt, besonders in der Stirn und in der feinen Zeichnung der Brauen und in dem feuchten Glanze des schmal geöffneten freundlichen Auges bewunderungswürdig war, wenn über dies schöne Antlitz und den leise geöffneten Mund ein sanftes Lächeln glitt, so erklärt sich dieses, welches der holdlächelnden Kypris der homerischen Poesie ohnehin so natürlich ansteht, leicht aus der ganzen Situation und aus dem natürlichen Behagen beim Einsteigen in das erquickende Bad. Nicht aber war dies Lächeln ein selbstgefälliges oder gar ein herausforderndes, nicht war der feuchte Glanz des Auges ein solcher, der einen Zug von Sinnlichkeit oder sinnlicher Lüsternheit bezeichnete, das dürfen wir mit der größten Bestimmtheit behaupten, einerseits weil selbst die besseren Nachbildungen im Marmor einen solchen Zug, der bei Aphroditebildern so gewöhnlich ist, nicht haben[56]), andererseits weil Lukian, der zu der Schilderung seines aus allen schönsten Statuen zusammengesetzten Idealbildes Haar und Stirn und Brauen und das feuchtglänzende Auge von Praxiteles' Knidierin entnimmt, dieses seines Idealbildes keusches und unbewußtes Lächeln von Kalamis' Sosandra entlehnt; denn was wäre das für ein weibliches Idealbild, das mit den Augen sinnlich sehnsüchtig dreinblickte und zugleich von keuscher Schamhaftigkeit übergossen wäre.

So viel können wir über die äußere Erscheinung und über den darin sich aussprechenden Geist dieses einzigen Kunstwerkes feststellen; allerdings wetteifern namentlich die Epigrammendichter in witzigen Einfällen, in denen sie die überschwängliche Schönheit desselben preisen, aber ihre Ausdrücke sind so allgemeiner Art, daß sie uns eine speciellere Vorstellung, als die, welche wir uns gebildet haben, nicht zu vermitteln vermögen. Wichtiger als diese Lobpreisungen ist für unsere Auffassung der Umstand, daß nicht allein diese Epigramme, sondern daß auch ein so feiner Schriftsteller wie Lukian das Werk des Praxiteles so gut wie die Athena des Phidias das wahre und vollendete Abbild der Göttin nennt, wie sie im Himmel lebt. Das ist deshalb wichtig, weil es uns lehrt, daß Praxiteles, mochte er die Formen seiner Aphrodite nach dem Modell der Phryne oder der Kratina bilden — und wo hätte er denn sonst wohl seine Studien machen sollen, um einen vollendet schönen weiblichen Körper zu schaffen, als an den schönsten Weibern? — daß Praxiteles es wohl verstand, für einen feinern Sinn die Göttin im Weibe zur Anschauung zu bringen. Und gewiß wird uns diese Überzeugung bestärkt, wenn wir beachten, daß der Meister es wagte, in Thespiae eine Aphrodite neben dem Bilde der Phryne aufzustellen, denn es kann doch wohl keinem Zweifel unterliegen, daß hier alle Welt auf den ersten Blick die Göttin vom menschlichen Weibe unterschied, und daß der Künstler in den beiden Statuen gleichsam das gegebene Modell und dasjenige hingestellt hat, was über menschliches Maß hinaus ein Künstlergenius aus dem Modell zu entwickeln vermag. Wer sich mit eigenen Augen überzeugen will, wie sehr ein blühend schönes Weib voll göttlicher Hoheit sein kann, der trete vor die Aphrodite von Melos im Louvre; das ist der üppigst schöne Körper, den wir aus dem Alterthum besitzen, das ist das blühendste Fleisch, das je im Marmor gebildet wurde, und doch, wer verkennt die Göttin?

Damit soll freilich in keiner Weise gesagt sein, daß die praxitelische Aphrodite den Charakter strenger und etwas kalter Hoheit der Statue von Melos oder auch



nur den Ernst gehabt habe, den z. B. die in Arles gefundene Aphrodite im Louvre (Clarac pl. 342. 1307) zeigt; sie muß nach Allem was wir über sie wissen ungleich holdseliger und anmuthvoller gewesen sein. Indessen ist es keine ganz leichte Sache, sich über die Beschaffenheit des von Praxiteles geschaffenen Ideales der Göttin eine genaue Vorstellung zu machen. Allerdings ist mit Recht gesagt worden, daß die Statuen uns einen im Allgemeinen gleichartigen Kopftypus zeigen, welcher sich von den späteren Bildungen wesentlich unterscheidet. Derselbe zeigt leicht gekräuseltes, welliges Haar, welches einfach gescheitelt und nach dem Hinterhaupt in einen Knoten zusammengefaßt wird, ohne Schleife über der Stirn und ohne auf die Schulter herabfallende Locken, von einem schlichten Bande doppelt zusammengehalten. Gewiß ist diese Äußerlichkeit charakteristisch, aber es bleibt eine Äußerlichkeit und zur Vergegenwärtigung des Antlitzes in Zügen und Ausdruck fehlt uns die rechte Grundlage. Diejenigen Nachbildungen, welche, wie die münchener Statue (Fig. 99b) die Composition dahin verändern, daß sie die Göttin das Gewand nicht fallend lassend, sondern, wie zur Verhüllung des Busens an sich ziehend darstellen und dabei den Kopf wie zu einem Blick in die Ferne erhoben zeigen, verdienen, mögen sie im Übrigen auch technisch werthvoll sein (was von der Gewandbehandlung bei der münchener Statue indessen nicht gilt), in Beziehung auf Züge und Ausdruck des Gesichtes keinen Glauben. Und wenn man diesen Glauben der schönen vaticanischen Statue (Fig. 99a) auch in viel höherem Grade schenken darf, so ist doch nicht zu vergessen, daß auch sie nur eine Copie ist und daß beim Copiren, grade je treuer dasselbe äußerlich ist, nichts leichter verloren geht, als der feinste Schmelz des psychischen Ausdrucks. Nichts desto weniger wird der Kopf der vaticanischen Statue immer noch als die beste Grundlage zur Reconstruction des praxitelischen Ideals gelten dürfen und es wäre im höchsten Grade zu wünschen, daß, wenn nicht die ganze Statue (natürlich ohne ihr schändliches Blechgewand), so doch wenigstens ihr Kopf endlich durch Abgüsse verbreitet und dem genauen Studium zugänglich gemacht würde.

Die Statuen des Eros. Was wir über die praxitelischen Erosstatuen thatsächlich feststellen können, ist das Folgende. Der thespische Eros [57]) welchen nach einem Epigramm Praxiteles der Phryne als Lohn ihrer Liebe schenkte, oder den sie nach dem Berichte des Pausanias (SQ. Nr. 1224) ihm ablistete, war von ihr nach Thespiae gestiftet und dort, aufgestellt zwischen einer Aphrodite und Phrynes eigenem Bilde von Praxiteles, mit der Cultusweihe belegt, so daß er nur mit Verletzung der Religion durch Caligula und nach seiner Zurückgabe wieder durch Nero weggeführt werden konnte. Er war von pentelischem Marmor, hatte Flügel, die später, vielleicht von Nero, nicht zum Vortheil des Werkes vergoldet wurden und war, obgleich sicherlich mit dem Bogen, vielleicht auch dem Pfeil in der gesenkten Rechten ausgestattet, dennoch nicht als thätiger Bogenschütze aufgefaßt, sondern stand ruhig vor sich hinblickend da, Liebeszauber erregend, wie ein Epigramm sagt, nicht mit dem Pfeile schießend, sondern durch den feurigen Blick des Auges. Irgendwie bekleidet war er wohl nicht, ob ein abgelegtes Gewand neben ihm über einen Baumstamm oder Felsen gehängt dargestellt war, ist ungewiß und eben so ungewiß ist, ob wir von ihm Nachbildungen nachzuweisen vermögen. Der sogenannte „Genius des Praxiteles“ oder der Eros von Centocelle im Vatican [58]), der am häufigsten genannt wird, wenn es sich um Nachbildungen des thespischen Eros handelt, ist ein Fragment, welches vor Allem nach besser

erhaltenen Wiederholungen ergänzt werden muß, ehe man über sein Verhältniß zum Eros des Praxiteles urteilen darf. Eine dieser Wiederholungen, in Neapel[59]), zeigt diese Gestalt jetzt freilich als Einzelfigur, es ist aber im höchsten Grade fraglich, ob die Composition ursprünglich für eine solche gedacht ist. Es kommt nämlich eine zweite Wiederholung, im Louvre[60]), vor, welche den Eros mit einer zu seiner Rechten auf den Knieen liegenden Psyche gruppirt zeigt, die bittend zu ihm emporschaut und die er mitleidsvoll oder gerührt anblickt. Da nun an dem neapeler Exemplar die Beine mit dem untern Theile des Stammes und der Basis modern sind, so kann auch mit ihm sehr wohl ursprünglich eine Psyche gruppirt gewesen sein, wodurch allein die ganze Composition erst klar wird. Und Gleiches wird füglich auch von dem vaticanischen Torso gelten; wollte man aber auch behaupten, derselbe und auch der neapolitaner Eros seien Einzelstatuen gewesen, so bleibt immer noch zu berücksichtigen, daß mehr als ein Beispiel lehrt, wie gelegentlich eine Figur aus einer Gruppe entnommen worden ist, um etwas verändert als Einzelstatue aufgestellt zu werden[61]), während sich für die Ergänzung von ursprünglich als Einzelstatuen componirten Figuren zu Gruppen schwerlich sichere Beispiele werden nachweisen lassen. Ist aber die hier in Rede stehende Erosfigur ursprünglich mit Psyche gruppirt gewesen, so fällt aller Zusammenhang zwischen ihr und dem thespischen Eros des Praxiteles weg. Den sehr schönen Eros in London[62]) aber kann man, abgesehn davon, daß sich an seiner Bedeutung als Eros zweifeln läßt, seiner Flügellosigkeit wegen mit dem praxitelischen nicht verbinden, und somit dürfte dieser noch zu suchen bleiben.

Der Eros in Parion[63]) wird uns im Gegensatze zu dem thespischen ausdrücklich als „nackt“ (nudus d. i. γυμνός) geschildert, was nicht allein und nicht sowohl von dem Mangel der Bekleidung, als vielmehr von demjenigen der Waffen (Bogen und Köcher oder Fackel) zu verstehn ist. Er war also waffenlos, hielt dagegen in den Händen einen Delphin und eine Blume, zwei Attribute, welche seine Herrschaft über Meer und Land bezeichnen und ganz besonders für Parion, seiner Lage und seinen sonstigen Culten nach, passend gewählt waren. Geflügelt war auch er und wird als lächelnd und sanft geschildert. Obgleich es keineswegs an Kunstdarstellungen fehlt, welche den Eros mit den hier genannten Attributen (dem einen oder dem andern) zeigen, kann ihrer doch aus stilistischen Gründen keine als sichere Nachbildung des praxitelischen Eros gelten; ob sich eine solche unter falsch restaurirten Marmorstatuen findet, ist wenigstens bis jetzt unbestimmbar.

Für den dritten Eros[64]) bietet die Beschreibung des Kallistratos nach Abzug aller Phrasen folgende Züge. Derselbe war ein blühender Knabe, der geflügelt den Bogen in der linken Hand hoch erhob, während er die Rechte mit umgebogener Handwurzel gegen das Haupt bewegte. Er scheint eine bewegliche Stellung gehabt zu haben, worauf man die Worte beziehn kann, er habe geschienen auch des Schwunges durch die Luft Herr zu sein. Der Rhetor nennt ihn weich, d. h. von fließenden Formen ohne Weichlichkeit, blühende Locken umgaben sein Haupt, sein Antlitz zeigte ein freudiges Lächeln und aus seinen Augen glänzte etwas Feuriges und doch Mildes. Jedenfalls ergiebt sich aus dieser Schilderung ein nicht ruhender und träumender, sondern handelnder und bewegter Eros voll Lebensfrische, „und wie sehr diese Auffassung des Eros der echt griechischen Natur des die Seele beflügelnden, zu jeder höhern im Sinne der Freiheit und Tüchtigkeit auszuführenden Handlung begeisternden Gottes entspricht, bedarf keiner weitern Ausführung“ (Stark).



Unter den erhaltenen Erosgestalten giebt es nach genauerer kritischer Sichtung nur eine, welche nach Abzug der Ergänzungen, namentlich derjenigen des rechten Armes, der Beschreibung des Kallistratos in dem Maß entspricht, daß sie als eine Nachbildung des hier in Rede stehenden Eros gelten darf. Dies ist die aus der Chigischen Sammlung stammende Marmorstatue in der dresdener Antikengallerie[65]), welche auch in den schönen und schlanken Formen ihres echten Torsos würdig erscheint, auf ein praxitelisches Vorbild zurückzugehn (s. die Skizze Fig. 100 nach Clarac, Mus. de sculpt. pl. 645, Nr. 1467). Nicht minder in der Stellung. Die Figur stand auf dem rechten Fuße, wodurch die Hüfte stark nach außen geschwungen erscheint, während ihr linker Fuß, etwas zurückgestellt, den Boden wahrscheinlich nur leicht berührte. Mit den beiden erhobenen Armen ist der ganze Körper emporgestreckt und auch der Kopf wird leicht aufwärts gerichtet gewesen sein, der linke Arm, in welcher der Gott nach Kallistratos den Bogen hielt, ist stärker gehoben, wodurch eine von dem Rhetor erwähnte Senkung der linken Seite des Körpers hervorgebracht wird, während der rechte Arm gar wohl mit der Hand gegen den Kopf gebogen ergänzt gedacht werden kann. Es ist ein lebhaftes Emporstreben in der ganzen Bewegung ausgedrückt, welche den Worten des Rhetors entspricht, die Statue habe, obwohl am Boden stehend, auch des Schwunges durch die Luft fähig zu sein geschienen. Dies wird durch die leicht gespannte Stellung der Flügel füglich noch deutlicher hervorgetreten sein, so daß auch dieses mit den Worten des Kallistratos, der Gott habe mit dem Schwunge der Flügel die Luft zu durchschneiden sich angeschickt, übereinkommt.



Fig. 100. Erosstatue in Dresden, wahrscheinlich nach Praxiteles.

Ziehn wir aber die Summe dessen, was wir aus den Beschreibungen der praxitelischen Eroten für das Erosideal dieses Meisters entnehmen können, so erscheint als die erste Hauptsache, daß Praxiteles den Gott der Liebe nicht als spielendes Knäbchen, sondern in dem Lebensalter darstellte, in welchem der Knabe zum Jüngling wird. Und in der That gehört kein langes Nachdenken dazu, um einzusehn, daß dies die einzige Gestalt ist, in welcher Eros' wirkliches Ideal verkörpert werden kann.

Denn der Knabe weiß nichts von Liebe, und die Erotenknaben der spätern Kunst vergegenwärtigen uns auch nicht die Liebe mit ihrem Langen und Bangen in schwebender Pein, sondern, wenn etwas, die heiteren Spiele verliebter Tändeleien im Sinne der gleichzeitigen Poesie. Der reife Jüngling aber und der Mann kann uns Eros eben so wenig vergegenwärtigen wie der Knabe, denn den reifen

Jüngling und den Mann, wenn er ein Mann ist, kann nie die Liebe mit ihren Träumereien, mit ihrem Sehnen und mit ihrer Wonne der Wehmuth erfüllen und beherrschen, der Mann soll handeln, und wenn er liebt, so kann er und soll er mit frischer That den Gegenstand seiner Sehnsucht für sich erwerben und er wird uns verächtlich und widerwärtig, wenn er in thatenloser Sehnsucht dahinschmachtet. Wohl aber giebt es eine Zeit in unserem Leben, wo auch den Besten und Tüchtigsten von uns, und grade den geistig und gemüthlich Begabtesten am meisten das eine schwärmerische Gefühl der Liebe ergreift und im Sinnen des Tages, in den Träumen der Nacht beherrscht. Das ist die Zeit, wo der Knabe zum Jüngling reift, wo seine Sinnlichkeit erwacht, ohne daß er sich sinnlichen Verlangens bewußt ist, wo das reizbare Gemüth von jedem Strahle der Schönheit entzündet wird, wo die erregte Phantasie jede Schönheit zum Ideale steigert, wo der Mensch durch den Reichthum erwachender Gefühle, die er bisher nicht ahnte, zum Räthsel für sich selber wird, und wo er in jene bald freudige, bald wehmüthig weiche Träumerei versinkt, aus der wir ihn vergebens zu erwecken suchen und aus der er selbst sich nicht befreien mag. Das ist das Alter, in dessen Formen der Gott der Liebe, der nur dieses ist, allein verkörpert werden kann, und in welchem er von Praxiteles und überhaupt dieser Periode der Kunst in Anschluß an die Grundlagen verkörpert wurde, welche schon die vorige Periode für die Erosbildung so gut wie für die nackte Darstellung der Aphrodite gelegt hat[66]. In dem aber, was uns von den in Praxiteles' Eroten zur Anschauung kommenden und durch sie im Beschauer erregten Stimmung überliefert wird, offenbart sich vollaus der Geist der jüngern Periode der Kunst, derselbe, welcher in Skopas' megarischer Erotengruppe lebt und auf den die Schöpfungen der vorigen Periode höchstens vorbereitend hinweisen konnten.

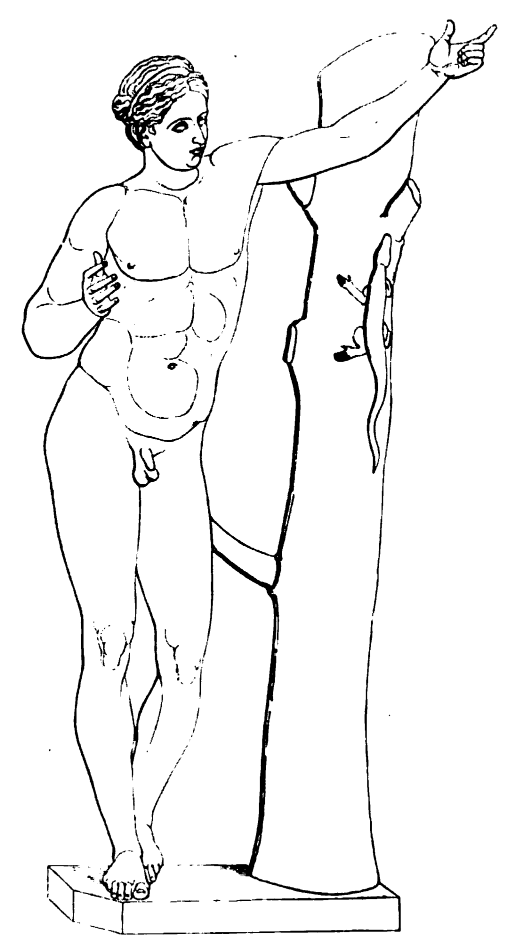


Fig. 101. Apollon Sauroktonos im Louvre, nach Praxiteles.

Der Apollon sauroktonos[67]) ist in nicht wenigen Wiederholungen in Marmor und einem kleinen Exemplar in Erz (in der Villa Albani) auf uns gekommen, von denen Fig. 101 das Exemplar im Louvre wiedergiebt, bei dem hauptsächlich nur die rechte Hand, die einen Pfeil halten müßte, unrichtig restaurirt

ist. Plinius sagt in der Aufzählung der Erzwerke des Praxiteles: er machte auch einen jugendlichen Apollon, der einer zu ihm herankriechenden Eidechse mit dem Pfeil aus der Nähe auflauerte, welchen man den „Eidechsentödter“ nennt. Der Charakter und die Situation der Statue, soweit sie der Augenschein bietet, ist durch diese Worte freilich gegeben, aber eine Erklärung enthalten sie nicht. Eine solche ist auch noch immer nicht mit Sicherheit gefunden, namentlich geben die von verschiedenen Seiten gemachten Versuche, die Composition mit der Mantik in Zusammenhang zu bringen, wozu die allerdings bekannte mantische Natur der Eidechsen den Anlaß bot, oder derselben einen tiefern sacralen Sinn unterzulegen, zu den gerechtesten Bedenken Anlaß, und es ist nach dem ganzen Charakter der Composition weitaus am wahrscheinlichsten, daß es sich um nichts, als um ein Spiel handle, welches wenigstens ein Mal (in einem Vasenbilde) auch bei einem menschlichen Knaben vorkommt und zu dem die Schnelligkeit der Eidechse gleichsam herauszufordern scheint: es gilt den Versuch, das flinke Thierchen zu treffen. Danach wäre also der Name „Sauroktonos“ allerdings gerechtfertigt, allein so wie dieser sicher kein Cultname Apollons, und wohl nur aus dem Augenschein der Situation, vielleicht mit scherzhafter Anspielung auf den feierlichen Beinamen „Pythontödter“ der Statue beigelegt ist, so ist das ganze Werk als ein mythologisches Genrebild aufzufassen, dergleichen von dieser Periode an auch in anderen Kreisen, namentlich dem des Dionysos und der Aphrodite, keineswegs selten sind. Die Stellung des jungen Gottes werden wir uns so motivirt zu denken haben, daß er in nachlässiger Ruhe an einen Baum gelehnt mit einem Pfeil spielte, wobei er wahrscheinlich den Kopf in die Hand des aufgestützten linken Armes lehnte. Das Herauflaufen der Eidechse am Stamm bringt ihn in Bewegung, der linke Arm streckt sich und macht das Thierchen stutzen, die rechte Hand zückt den Pfeil und die Geschicklichkeitsprobe beginnt. Wenn demnach dieses Werk des Praxiteles auch tiefern idealen Gehaltes entbehrt, so ist es, wie mit Recht bemerkt worden, durchaus geeignet uns von einer Eigenschaft der praxitelischen Kunst, von ihrer Anmuth, eine klare Vorstellung zu geben, während es zugleich in Auffassung und Formen den Geist der Unschuld athmet. Eine Copie aber, die vaticanische, hat auch noch in der Behandlung des Kopfes und Haares eine strengere Behandlungsweise bewahrt, welche dem allzu genrehaften Eindruck, den die anderen Exemplare machen, entgegenwirkt und uns zeigt, wie gewöhnliche Copistenhände den feineren Reiz von den Werken dieses Meisters abstreiften.

Hermes mit dem Dionysoskinde[68]. Obgleich der Hermes mit dem Dionysoskinde nicht zu denjenigen Werken des Praxiteles[69]) gehört, welche die Alten mit besonderer Auszeichnung nennen, bildet doch diese Gruppe als das einzige auf uns gekommene Original des Meisters den festesten Stamm unseres Wissens über den stilistischen, formalen und technischen Kunstcharakter des Praxiteles und bietet das wichtigste Correctiv zur Beurteilung der nur in Copien aus späterer Hand auf uns gekommenen anderen Werke des Künstlers. Die einzigartige Statue ist deswegen auch nicht in Holzschnitt (der hier nicht nachkommen kann), sondern mit den Ergänzungen, welche die nachträglichen Funde[70]) möglich gemacht haben, in Lichtdruck nach neuer Aufnahme als Titelbild (Fig. 102) diesem Bande beigegeben[71]). Ihre äußerliche Situation ist leicht verständlich, weniger leicht die Idee der Composition. Mit dem linken Ellenbogen auf einen Baumstumpf gelehnt, über welchen er seine faltige Chlamys gehängt hat, steht

der Gott in der Gestalt eines jugendlich blühenden und kräftigen Mannes fest auf dem rechten Fuße, gegen welchen der linke ein wenig zurückgestanden hat. Dadurch wird seine rechte Hüfte ziemlich stark und in einer Linie hervorgetrieben, welche uns ähnlich bereits bei mehren praxitelischen Statuen begegnet ist. Der rechte, nur im Obertheil erhaltene Arm ist in der Schulter seit- und vorwärts erhoben und die leider verlorene rechte Hand muß einen Gegenstand gehalten haben, auf den zurückzukommen ist; die linke Hand umschloß mit leicht zusammengekrümmten Fingern ohne Zweifel ein kurzes Kerykeion aus vergoldeter Bronze, dessen Entfernung aus der Hand den Bruch des Zeigefingers und des Daumen bewirkt haben wird. Der Kopf ist mit einer leichten Neigung und Drehung nach der linken Seite gewendet, doch nicht so weit, daß der Blick auf das Dionysoskind gefallen wäre, welches, unterwärts von einem eigenen Gewand umgeben, auf dem linken Vorderarme frei, „wie nur Götterkinder in diesem Alter zu thun pflegen" dasitzt, das rechte Händchen auf die Schulter des Trägers gelegt, das rechte Füßchen auf einen Ast des Baumes gestemmt, während dasjenige des ziemlich lebhaft angezogenen linken Beines in der Luft hing. Der linke Arm ist verloren, es kann aber nach der vorgebeugten und nach links vortretenden Haltung des Körpers und nach der Richtung des Köpfchens keinem Zweifel mehr unterliegen, daß er verlangend nach dem von Hermes in der rechten Hand erhoben gehaltenen Gegenstand ausgestreckt war. Dieser Umstand schließt nun den anfänglich von Treu angeregten und unter manchen Gesichtspunkten gewiß sehr ansprechenden Gedanken, Hermes' Arm sei auf einen Thyrsos aufgestützt gewesen, bestimmt genug aus und nöthigt uns, als den von Hermes gehaltenen Gegenstand einen solchen anzunehmen, welcher das Verlangen des Dionysosknäbleins zu reizen im Stande ist. Als solcher scheint denn die zuerst von Hirschfeld und später auch von Anderen vorausgesetzte Traube am allernächsten zu liegen, und zwar um so mehr, als unter den von Benndorf[72]) zusammengestellten Parallelmonumenten, welche zum Theil augenscheinlich von Praxiteles' Erfindung abhängig sind, wenigstens eines, das Relief an dem Stiel einer silbernen Casserole in Wien[73]) in unzweideutiger Weise eine Traube in der erhobenen Hand des Hermes erkennen läßt. Dennoch ist diese Annahme wenigstens nicht ganz ohne ein Bedenken, das auch schon von anderen Seiten ausgesprochen worden ist, nämlich daß, wenn Hermes eine Traube erhöbe und dem Brüderchen zeigte und dieses nun mit Lebhaftigkeit nach derselben verlangte und sich unruhig und lebhaft auf dem Arme des Trägers danach streckte, nichts natürlicher wäre, als die Voraussetzung, Hermes müsse in dieser Situation das Kind anblicken. Das thut er nun aber ganz entschieden nicht, sondern er schaut mit einem sehr schwer in Worten zu schildernden Ausdruck einer gehalten milden Freundlichkeit, doch nicht lächelnd, es sei denn: *μικρὸν ὑπομειδιῶν*, wie Lukian von der Aphrodite sagt, am wenigsten aber schalkhaft lächelnd, an dem Kinde vorbei und sein Blick erscheint, wenn nicht träumerisch, so wie derjenige eines Menschen, dessen Aufmerksamkeit, freilich ohne Spannung, durch irgend ein Zweites von dem Kinde abgelenkt wird. Dieser schwer zu schildernde und auch schwer zu fassende Ausdruck im Hermeskopfe, über den schon wunderliche Dinge gesagt worden sind[74]), scheint Wieselers Gedanken (s. Anm. 68, S. 24 f.) auszuschließen, welcher „das Lächeln eines dem Kinde immerhin herzlich ergebenen Schalkes" zu erkennen meint und so erklärt: „Hermes läßt das Brüderchen wie durch Zufall und in Gedanken eine Traube sehn, welche dieses gern haben möchte;

aber er thut so, als wenn er hiervon nichts merkte, als sei er wirklich in Gedanken versunken, indem er in die Ferne blickt (?). Kurz und gut, er treibt sein Spiel mit dem Kleinen." Deswegen will der Gedanke von Adler[75]), der Ausdruck zeige ein sinnendes Lauschen und dieser sei daraus zu erklären, daß Hermes mit der Rechten ein Paar Krotalen (Klangbleche) ertönen lasse, nach denen das Kind verlange, auf deren Klang aber auch er selbst horche, wenigstens recht ernst erwogen werden. Und dies um so mehr, als Rumpf (s. Anm. 68, S. 202) auf solche Cymbeln oder Krotalen als Spielwerk insbesondere für das Dionysoskind, allerdings nicht in der Hand des Hermes, wohl aber in derjenigen des Silen (bei Calpurn. Bucol. X, 27 sqq.) hingewiesen hat. Will man auch diesen Gedanken nicht gelten lassen — und vollkommen befriedigend ist die durch ihn gegebene Erklärung ja wohl nicht —, so wird kaum etwas Anderes übrig bleiben, als die Annahme, es sei Praxiteles nicht sowohl auf eine in genrehaft dramatischer Handlung verbundene Gruppe, als vielmehr darauf angekommen, Hermes als Kinderpfleger (*κουροτρόφος*) schlechthin zu charakterisiren, diese seine Eigenschaft durch die Wartung des Dionysoskindes gleichsam zu exemplificiren, dabei aber den Hermes in dem Grad als Hauptperson hervorzuheben, daß der kleine Dionysos gewissermaßen zum Attribut wurde. Vielleicht würde sich daraus auch das auffallend kleine Maßverhältniß des Dionysosknaben zum Hermes erklären, auffallend nicht allein wenn man dasjenige des Dionysoskindes in den Armen des Silen in der bekannten Gruppe (Denkm. d. a. Kunst II, Nr. 406) sondern auch wenn man dasjenige des Plutoskindes zur Eirene (oben Fig. 96) vergleicht. Doch soll dies Alles mehr nur die Schwierigkeiten fühlbar machen, welche dem Verständniß der Composition entgegenstehn, als daß es eine Lösung derselben zu geben den Anspruch erhöbe. — Zur Schilderung der Statue ist nur noch hinzuzufügen, daß Hermes, wie eine ziemlich tiefe Rille über dem Nackenhaare zeigt, in den kurzen und krausen Locken einen Kranz (nur ein solcher, weder eine Binde noch ein Band zur Befestigung des Petasos noch vollends ein solcher ist nach der Beschaffenheit des Haares möglich) getragen hat, der ohne Zweifel aus vergoldeter Bronze bestand, wie denn solche außerdem, nach einem bronzenen Stift auf dem Spann des rechten Fußes zu schließen, auch mit dem fein ausgearbeiteten Riemenwerk der Sohle ornamental verbunden gewesen zu sein scheint. Weiter, daß an eben diesem Riemenwerk deutliche Spuren rother Farbe als Grundlage von Vergoldung nachweisbar sind und daß man bei der Auffindung im Haar und an den Lippen Spuren braunrother Farbe wahrgenommen zu haben meint; endlich, daß die Hinterseite des Baumstammes nur mit dem Spitzeisen bearbeitet, das Haar am Hinterkopfe weniger sorgfältig ausgeführt ist, als über der Stirn und am Vorderkopf und daß auch am Rücken der Statue sich nicht ganz vollendete Stellen finden, Dinge, welche sich daraus leicht erklären, daß die Statue bei ihrer Aufstellung zwischen den Säulen des Heraeon, von dem sehr schmalen Seitenschiff aus von hinten kaum gesehn werden konnte. Im Übrigen ist die technische Ausführung die sauberste und sorgfältigste und in der genauen Unterscheidung des Ausdrucks für die feine weiße Haut des Gottes, für das lederne Riemenwerk der Sandale, für den wollenen Stoff der Chlamys und endlich für das krause Haar die meisterhafteste, welche sich denken läßt. Seltsam erscheint bei der so vollkommenen Marmortechnik die häßliche viereckige Stütze, welche den Körper des Gottes mit dem Baumstamm verbindet, besonders da ihre materielle Nothwendigkeit keineswegs einleuchtet, und





zwar um so weniger, weil, wie es doch jetzt ziemlich unzweifelhaft angenommen werden muß, der Künstler es gewagt hat, den frei erhobenen rechten Arm ohne jegliche Stütze zu lassen. Eine Erklärung würde sich nur ergeben, wenn man hier, wie man dies in analogen Fällen bereits gethan hat, annehmen will, daß diese Stütze nur für den Transport von Athen nach Olympia stehn gelassen und endlich nach der Aufstellung ihre Wegnahme versäumt worden ist. Schließlich ist auch der Umstand auffallend, daß, während das ganze Werk aus einem Block parischen Marmors gehauen ist, an demselben sich hier und da, namentlich in der Gegend um die linke Hand des Gottes und am Gesäß des Kindes kleine zum Theil verloren gegangene Anstückungen finden, welche indessen vielleicht in schadhaften Stellen des ursprünglichen Steines, welche ersetzt werden mußten, ihre Erklärung finden.

Dionysos. Von den praxitelischen Statuen des Dionysos kennen wir den in Elis aufgestellten (oben Nr. 15) und den mit Methe und Staphylos gruppirten (Nr. 4) direct nicht näher; wir sind also hier wiederum auf den von Kallistratos beschriebenen Dionysos (Nr. 16) angewiesen, von dem der Rhetor folgende sachlichen Züge darbietet. Die Statue, bei welcher mit vielen Worten die weiche und fließende Behandlung des Erzes gepriesen wird, welche dasselbe wie Fleisch erscheinen ließ, stellte den Gott in blühender Jugend dar, voll Weichheit und von Reiz umflossen, dem von Euripides in den „Bakchen" dargestellten Dionysos entsprechend; sein Haupt war mit Epheu bekränzt, welcher die Windungen der Locken aus der Stirn emporhielt. Bekleidet war er mit einem Rehfell und stand da die Linke auf den Thyrsos gestützt. Sein Antlitz war lächelnd und sein Auge strahlte Feuer wie im bakchischen Ergriffensein. Während die meisten dieser Züge sich bei nicht wenigen der erhaltenen Dionysosstatuen wiederholen, weichen dieselben allermeist im Ausdruck von der hier gegebenen Schilderung ab, insofern sie fast durchgängig, und zwar je nach dem Grade ihrer Vorzüglichkeit unverkennbarer, wenn nicht einen träumerischen, wohl einen schwärmerischen, nicht aber einen feurigen Blick haben, und sich nicht fröhlich, sondern wehmüthig bewegt zeigen, in einer Stimmung, welche durch den leichten Rausch edeln Weines vielfach bei jungen und zartgestimmten Menschen eintritt, während derbere Naturen zu lauter Lustigkeit angestachelt werden, wie sie sich in den Satyrn und Silenen der alten Kunst offenbart. Nichts desto weniger giebt es aber ein vorzügliches Kunstwerk, die aus Kleinasien stammende, großartig schöne Dionysosbüste des leydener Museums[76]), welche auch in diesem Punkte mit den Angaben des Kallistratos übereinkommt, während ihr aufwärts strebendes Haar, in welchem die Epheutrauben liegen, von einer breiten Binde emporgehalten wird. Muß uns nun auch dieser Umstand abhalten, dieses Monument unmittelbar auf den Dionysos des Praxiteles zurückzuführen, eben so wie seine Zurückführung auf denjenigen des Skopas (oben S. 14) sich nicht näher begründen läßt, so beglaubigt doch die leydener Büste, deren Entstehung allgemein in das Bereich der jüngern attischen Schule gesetzt wird, nicht allein im Allgemeinen die Aussagen des Kallistratos, sondern zeigt uns, wie Dionysos bei aller jugendlichen Weichheit schwungvoll und feurig aufgefaßt werden könne, und ist, da eben dies von der Statue des Praxiteles ausgesagt wird, wohl geeignet, dem Vorurteile mit entgegen zu wirken, als habe dieser Meister sich wesentlich im Kreise des Weichlichen und Sentimentalen bewegt.

Dionysos' Umgebung. An den Gott des Blühens und Gedeihens der Natur schließt sich ein Gefolge der allermannigfaltigsten Gestalten, männlicher und weiblicher, welche zum Theil in einer edeln, beinahe an den Gott selbst reichenden Bildung gefaßt werden, aber von da hinabwärts bis zu mehr als halber Thierheit sinken und in fast unzählbaren Stufen und Schattirungen bald als die Schützlinge des Naturgottes das Leben der Natur in Wald und Wiese personificiren, bald als Gefolgschaft des Weingottes die heitere und die reinsinnliche Seite der Wirkungen des Weines charakterisiren. Die erstere Art stellt sich in einer nicht unbeträchtlichen Reihe von jugendlich schlanken Satyrn, Knaben und Jünglingen dar, welche meistens in ruhigen Stellungen das Behagen des freien Naturlebens zur Anschauung bringen, während die letztere Art von einer figurenreichen und wechselvollen Reihe bewegter Gestalten, als Satyrn, Silene, Pane und Paniske, sowie Bakchantinnen und Maenaden gebildet wird, welche den Taumel der Lust vertreten, die der Gott gewährt, oder den wilden Orgiasmus, den sein Cultus mit sich führt.



Fig. 103. Satyr im capitolinischen Museum, vielleicht nach Praxiteles.

Praxiteles hat von diesen mannigfaltigen und verschiedenen Wesen des bakchischen Thiasos nicht wenige gestaltet; wir haben oben unter seinen Werken sowohl Satyrn, wahrscheinlich der edlern Art (Nr. 4, 19, 20), wie Silene, wildschwärmende ältere Satyrgestalten (Nr. 8), wie einen bocksfüßigen Pan (Nr. 9), endlich auch nicht wenige weibliche Figuren dieses Kreises, Methe, Nymphen und Thyaden gefunden, Arbeiten, in denen Praxiteles gleichsam Seitenstücke zu dem Chor der Meergeschöpfe von Skopas' Hand geschaffen hat. Daß wir unter den erhaltenen Kunstwerken keine bestimmten Nachbildungen dieser Werke nachzuweisen vermögen, ist schon oben hervorgehoben, und nur nachdem hieran ausdrücklich erinnert ist, darf von einer in fast unzählbaren Wiederholungen auf uns gekommenen Statue eines Satyrn, von der Fig. 103 das Exemplar im capitolinischen Museum wiedergiebt, als von einer praxitelischen Erfindung die Rede sein, als welche sie fast ganz allgemein, und zwar gewiß mit Recht, gilt, auch wenn wir sie als solche nicht gradezu erweisen können [77]. Praxitelischer Geist leuchtet freilich aus der-

selben hervor, sowohl in ihrer Composition, welche ja an diejenige des Hermes in der allerauffallendsten Weise erinnert wie auch in der Formgebung, in ihrer selbst in den römischen Copien bewunderungswürdigen Geschmeidigkeit und Weichheit. In eben dieser Weichheit, fast Weichlichkeit zeigen die Formen des Satyrkörpers die interessantesten Gegensätze gegen diejenigen des Hermes. Denn bei der gesundesten und frischesten Naturwüchsigkeit fehlt ihnen jener Adel, welchen eine höhere göttliche Natur der weichen Jünglingsschönheit giebt und die Ausbildung, welche der Körper den Übungen des Gymnasium verdankt. Zu ringen und zu kämpfen oder selbst zu einem eilenden Botengange würde dieser Satyrkörper nicht taugen, für ihn paßt nur das freie Umherstreifen, ein Tanz mit den Nymphen oder diese behäbige Ruhe, die wir vor uns sehn und welche ihn von oben bis unten durchdringt und selbst für den Arm auf die Hüfte einen Stützpunkt suchen läßt. Ein Pantherfell ist um die Schultern gehängt und verhüllt beinahe nichts von den schönen Formen des Nackten; das Gesicht hat nur einen ganz leisen, fast unmerklichen Zug thierischer Bildung, und in den Formen der nach oben breitern, nach unten an den Schläfen etwas schmalern Stirn, von der sich in der Mitte die Haare ein wenig emporsträuben, endlich in der Stellung der Augen ist die für die Satyrn charakteristische Ziegenbildung höchst discret angedeutet, der die Form des Stumpfnäschens wenigstens nicht widerspricht. Die Ohren sind nach oben spitzig verlängert, das ziemlich reiche Haar ist nachlässig zurückgeworfen. Für die Erklärung der Statue ist davon ausgegangen worden, daß bei den Dichtern die Satyrn am Rande von Quellen und Bächen im Walde mit den Nymphen tanzend und spielend vorkommen, daß man sie einsam flötend in freier Natur, an Quellen malte, und daß man nicht selten Statuen von Satyrn an Brunnen aufstellte, wo zu der Musik des Wassergeriesels sich ihr Blasen zu gesellen schien. Nun aber flötet unser Satyr nicht allein nicht, sondern die Flöte, welche er in mehren Exemplaren in der rechten Hand hält, beruht durchgängig auf Ergänzung und echt erscheint nur an einem Exemplar im Braccio nuovo des Vatican das am Oberarme haftende Stück eines krummen Hirtenstabes (Lagobolon). Hiernach wird man von jeder Beziehung zur Musik wohl absehn müssen und den Satyrn, der nachlässig und bequem auf einen Baumstamm, der das Waldlocal andeutet, gelehnt dasteht und mit leichtem und schalkhaftem Lächeln hinaus in die Ferne schaut, gleich als lausche er dem Rieseln des Baches und dem Rauschen der Wipfel, als einen liebenswürdigen Vertreter des Geschlechtes der „nichtsnutzigen und zu keiner Arbeit geschickten Satyrn“ und zugleich als die Personification der süßen Waldeinsamkeit mit Fels und Quelle zu betrachten haben. Und wer sich in diese Statue vertieft, der wird sich in jener Stimmung überraschen, in welche uns kühle und duftige Waldesstille an heiterem und heißem Sommertage versetzt.

Nur von den wenigen im Vorstehenden besprochenen Werken des Praxiteles können wir Näheres mehr oder weniger bestimmt feststellen oder mit gutem Grunde vermuthen; von dem ganzen weiten Kreise seiner übrigen Schöpfungen wissen wir bisher nichts, als was oben im Verzeichniß beigebracht worden ist. Bei dem Ruhme und der Vortrefflichkeit des Meisters ist es jedoch kaum anzunehmen, daß nicht eine bei weitem größere Zahl seiner Arbeiten vom spätern Alterthum mehr oder weniger genau copirt worden wäre, sehr wahrscheinlich deshalb, daß auch wir solche Nachahmungen noch besitzen, die wir als das was sie sind nur darum nicht erweisen können, weil die Angaben unserer Quellen über die Originale zu



kurz und oberflächlich sind. Es hat also auch keinen rechten Zweck, hier diejenigen Bildwerke anzuführen, welche von der einen oder der andern Seite als mögliche praxitelische Schöpfungen genannt worden sind, wie z. B. die mit mancherlei kleinen Modificationen in mehren Wiederholungen auf uns gekommene schöne Figur wohl ursprünglich eines Hermes Psychopompos, deren vaticanisches Exemplar unter dem falschen Namen des Antinous vom Belvedere berühmt ist, oder den s. g. Apollino in Florenz, oder auch die schon genannte Gruppe des Silen mit dem Dionysoskinde und dergl. mehr. Unter den Einflüssen des Kunstgeistes des Praxiteles sind ja solche Gestalten ohne Zweifel entstanden, als Werke seiner Hand oder auch nur seiner Werkstatt darf man sie nicht behandeln. Und auch in Beziehung auf diejenigen Kreise der Idealbildnerei, auf welche sich die Einflüsse der praxitelischen Kunst erstreckten, gebieten uns die Forschungen der neuern Zeit und die wieder hervorgetretenen Unsicherheiten in Dingen, welche als festgestellt galten, größere Zurückhaltung, als welche man sich früher auferlegen zu müssen glaubte. So darf man Praxiteles nicht mehr mit dem Nachdruck, mit welchem dies früher geschah, als den Künstler nennen, welchem der Kreis der Demeter das Meiste verdanke [78]. Nur daß es Praxiteles war, welcher in seiner von Plinius als Flora, Triptolemus, Ceres angeführten Gruppe (No. 1) den jugendlich blühenden Mädchentypus der Kora schuf, während bis dahin Mutter und Tochter als die zwei großen Göttinnen von Eleusis nur wenig von einander unterschieden worden waren, darf man jetzt noch als wahrscheinlich hinstellen. Schwerlich aber auch viel mehr. Denn wenn man auch kein Bedenken haben wird, nicht allein die schöne Demeterstatue von Knidos [79]) im britischen Museum mit ihrem wunderbar empfindungsvollen Kopf, sondern auch das in diesem Typus ausgeprägte jüngere Demeterideal im Kreise der jüngern attischen Kunst entstanden zu denken, als deren Führer neben Skopas Praxiteles gelten darf, so muß man sich doch hüten, diese Schöpfung unmittelbar und persönlich auf den Meister zurückzuführen.

Und mit nicht geringerer Vorsicht wird man von gewissen Werken im apollinischen Kreise zu reden haben, insofern es mindestens nicht über allen Zweifel feststeht, daß dem berühmten Praxiteles die oben unter No. 9a. u. 9b. der Liste seiner Werke frageweise eingefügten Gruppen der Leto und ihrer Kinder gehören. Ist dies der Fall, so darf man, angesichts der Art, wie die Poesie Leto feiert als die Mutter so herrlicher Kinder oder sie darstellt im freudigen Stolze über dies ihr Mutterglück, vielleicht vermuthen, daß in diesen Gruppen, in welchen Apollon und Artemis der Leto nicht als Kinder wie in der skopasischen Gruppe (oben S. 12) beigegeben waren, sondern in blühender Jugend der Mutter zur Seite standen, Leto mit dem Ausdruck dieses freudigen, ja stolzen Muttergefühles, eine herrliche und doch, wie die Poesie sie nennt, milde Matrone zwischen den glänzendsten und frischesten Bildern göttlicher Jugend dastand. Und auch den schönen Gegensatz, in welchem naturgemäßer Weise der ältere und kraftvolle Gott des Meeres zu dem jugendlich feinen Apollon steht, wird sich Praxiteles in seiner Gruppe des Poseidon und Apollon (No. 3), welche sich als diejenige der ionischen Stammgötter Athens recht wohl begreifen läßt, kaum haben entgehn lassen. Und wie mochte des Gottes edlere Natur in wiederum einer andern Gruppe, der dionysischen (Nr. 4) über die seiner Begleiter, des Satyrn und der Methe hervorleuchten, welche reichen Contraste, harmonisch aufgelöst und verbunden mochten sich hier dem Auge darbieten.



Leider sind wir endlich auch über die Werke des Praxiteles aus menschlichem Kreise nur äußerst mangelhaft unterrichtet, ja auf Kallistratos' Beschreibung des Diadumenos (Nr. 29) beschränkt, welche hier, trotz ihrem nur sehr bedingten Werth, im Auszug ihre Stelle finden möge. Der Rhetor schildert auch ihn, wie den Eros, als einen weichen Jüngling auf der Grenze des Knabenalters und von liebenswürdiger Schönheit und macht abermals viele Worte über die fließende und fleischige Behandlung des Erzes. Das Motiv der Composition war das Umlegen einer breiten Binde (nicht einer Siegertaenie) um das Haupt, durch welche die Stirn von den über dieselbe herabfallenden Locken befreit wurde, während diese sich über den Nacken ausbreiteten. Der Jüngling schien sich zum Tanze anschicken zu wollen; seinem liebreizenden Blick aber waren Scham und Zucht gesellt und er glänzte in Freudigkeit[80]).

Nachdem so gesagt ist was sich von den Werken des Praxiteles im Einzelnen in der gebotenen Kürze sagen läßt, wenden wir uns zu den Urteilen der Alten über Praxiteles' Kunst und zu dem schweren Versuch, auf der Grundlage dieser Urteile und dessen, was uns die Werke lehren, ein einheitliches Bild von dem Wesen der praxitelischen Kunst zu entwerfen. Nicht wenige antike Zeugnisse bei Dichtern und Prosaisten verkünden den Ruhm des Praxiteles, nennen ihn unter den größten Künstlern Griechenlands, ja stellen ihn zum Theil allein neben Phidias. Die meisten dieser Zeugnisse aber tragen zur Erkenntniß dessen, was wir zu erkennen streben: die Art der Größe des Künstlers, nichts bei. Von Bedeutung sind in diesem Betracht nur diejenigen, welche Praxiteles' hohe Vorzüglichkeit insbesondere als Marmorbildner hervorheben, insofern das Material, in welchem ein Künstler arbeitet, wie schon mehrmals hervorgehoben worden, für den Geist seiner Kunst von Bedeutung ist. Praxiteles beschränkte sich nicht, wie Skopas wesentlich, auf den Marmor; hochbedeutende unter seinen Werken waren in Erz gegossen, aber glücklicher war er nach Plinius in der Bearbeitung des Marmors, in der er nach demselben Zeugen sich selbst übertraf und der er, auch nach Ausweis seiner Werke seinen größern Ruhm verdankt. Die bereits oben bei der Besprechung des Hermes hervorgehobene vollendete Technik der Marmorsculptur, welche uns an diesem Originalwerke des Meisters unmittelbar vor den Augen steht, bestätigt nicht allein diese allgemein gehaltenen antiken Aussprüche, sondern sie läßt uns bewundernd erkennen, in wie hohem Grade Praxiteles im Stande war, die verschiedenen Formen, nicht nur des Nackten und der Gewandung, sondern auch des Haares je in ihrer verschiedenen Charakteristik im Marmor zu veranschaulichen, während das noch etwas streng und herkömmlich bearbeitete Haar des Sauroktonos, sofern wir glauben dürfen, daß die Marmorcopien (und insbesondere die vaticanische) dies Erzwerk in seinem Formencharakter getreu wiedergeben, uns wenigstens nach einer Richtung hin zeigen kann, wie Praxiteles in der Marmorbearbeitung sich selbst übertroffen hat. Es darf dabei aber freilich außer der natürlichen Verschiedenheit des kurzlockigen Hermeshaares und der langen und künstlich aufgebundenen Haare des Apollon nicht vergessen werden, daß wir das chronologische Verhältniß der beiden Werke zu einander nicht kennen und daß daher die Verschiedenheit der Behandlung an dem einen und dem andern, welche man sogar auszubeuten versucht hat, um Praxiteles den Hermes abzusprechen, möglicherweise nicht allein auf die Verschiedenheit der Materialien (Erz und Marmor), sondern auch darauf zurück-



geführt werden kann, daß wir im Sauroktonos eine Jugendarbeit, im Hermes ein Werk aus der Reifezeit des Meisters vor uns haben.

Wenn aber in der so bezeugten Bevorzugung des Marmors vor dem Erz ein Zug von Praxiteles' künstlerischer Verwandtschaft mit Skopas liegt, so darf doch nicht vergessen werden, daß Praxiteles' Thätigkeit auch als Erzgießer ihn wiederum von Skopas unterscheidet und ihn, zunächst technisch, dann aber auch, da Material und Technik mit dem geistigen Gehalte der Kunstwerke im Zusammenhange stehn, in innerlicher und geistiger Beziehung als vielseitiger selbst noch über Skopas erhebt. Als Zeugniß für die große Sorgfalt, welche Praxiteles auf die Vollendung seiner Marmorwerke verwandte, mag auch die Nachricht angeführt werden, daß er die Technik der enkaustischen Malerei, welche bei der Färbung einzelner Theile an Marmorwerken in Anwendung kam, vervollkommnet hat, und daß er den großen Enkausten Nikias zur Ausführung dieser Malerei an manchen seiner Werke, die er selbst seine liebsten nannte, verwendete. An die am Hermes gefundenen Farbenspuren sei dabei erinnert.

Auf die technische und formelle Seite der Kunst des Praxiteles oder überwiegend auf diese beziehn sich ferner noch die folgenden Zeugnisse der Alten.

Nur beiläufig ist zunächst des Lobes zu gedenken, welches in einer rhetorischen Schrift (Auctor (Cornificius) ad Herenn. 4, 6) den Armen der praxitelischen wie den Köpfen der myronischen und den Torsen (genauer der Brust) der polykletischen Statuen gespendet wird, weil, auch wenn wir annehmen, daß dies mit vollem Bewußtsein geschieht, das Lob zu allgemein lautet, als daß man es, ohne Weiteres wenigstens, zur Charakteristik der praxitelischen Kunst verwerthen könnte. Wäre dasselbe auf die Arme der knidischen Aphrodite oder des thespischen Eros oder sonst einer der jugendlichen Gebilde unseres Meisters zugespitzt, oder wären wir berechtigt, was wir nicht sind, dasselbe als in der Art zugespitzt zu verstehn, so dürften wir dasselbe allerdings als ein Zeugniß für besonders feine Grazie betrachten, etwa wie die vielfach wiederholten Lobpreisungen raffaelischer Madonnenhände. Da das Zeugniß aber ganz allgemein lautet, so werden wir es nur dann zu verwerthen vermögen, wenn wir es in Gegensatz bringen dürfen zu dem leisen Tadel, welcher in Beziehung auf die Bildung der Glieder, allerdings nicht bei demselben Schriftsteller, gegen den Bildhauer und Maler Euphranor und gegen den Maler Zeuxis ausgesprochen wird, welche beiden großen Künstler die Glieder im Verhältniß zum Körper etwas zu schwerfällig und massenhaft bildeten, und wenn wir andererseits an Lysippos denken, von dem gesagt wird, er habe, um die Schlankheit seiner Statuen zu fördern, die Köpfe kleiner und die Gliedmaßen schmächtiger und trockener dargestellt als ältere Bildner. Praxiteles dagegen, so würde der Sinn des Zeugnisses sein, wußte die Glieder, namentlich die Arme, im reinsten Ebenmaß, im schönsten Verhältniß zu der Gesammtheit des Körpers und, warum sollten wir das nicht glauben, bei allen den sehr verschiedenen Gegenständen, die er darstellte, mit besonders fein abgewogener Schönheit zu bilden. Der allein ganz erhaltene linke Arm des Hermes ist weder in der Form noch in der Bewegung von so großer Bedeutung, daß man aus ihm eine Bestätigung oder genauere Bestimmung dieses Urteils gewinnen könnte.

Ungleich wichtiger scheint, richtig verstanden, eine andere Stelle. Cicero (de divinat. 2, 21. 48. SQ. Nr. 1297) spricht von einem durch den Zufall gebildeten Panskopf von Marmor und sagt: das ist kein Wunder, denn es stecken ja selbst



praxitelische Köpfe im Stein. Es ist dies ein ähnlicher Ausspruch wie der Michel Angelos, die Statuen steckten im Stein, nur müßten sie herausgeholt werden. Offenbar aber soll hier durch die Worte: „selbst praxitelische Köpfe" etwas ganz Vorzügliches, ein Höchstes in seiner Art bezeichnet werden, und das wird auch nicht durch eine Parallelstelle (ibid. 1, 13. SQ. Nr. 1186) aufgehoben, wo es nach Anführung derselben Geschichte heißt, es mag wohl eine Art von Figur zu Tage gekommen sein, nur nicht eine solche, wie sie Skopas machte. Denn, will man auch darauf kein Gewicht legen, daß hier von Figur, dort von praxitelischen Köpfen die Rede ist, so ist grade Skopas der Praxiteles verwandteste Künstler, und die Hervorhebung praxitelischer Köpfe als ein Höchstes wird nicht beeinträchtigt, wenn Skopas an dem gleichen Lobe theilnimmt. Worin der Vorzug praxitelischer Köpfe vor denen anderer Meister bestanden habe, wird freilich nicht gesagt, und nur die Betrachtung der ferneren Zeugnisse dürfte uns berechtigen, denselben in der hohen Schönheit und zugleich dem feinen seelischen Ausdruck zu suchen, welcher im Hermes sich mit dem Reize der Formen verbindet. Daß aber in diesen Stellen Praxiteles und Skopas nur als Marmorbildner genannt seien und daß an ihrer Stelle ebensogut jeder andere Künstler stehn könnte, das muß in Abrede gestellt werden.

Ohne Frage das wichtigste Zeugniß aber von denjenigen, die zunächst die formelle Seite der praxitelischen Kunst angehn, steht bei Quintilian an derselben Stelle (12, 10, 8 und 9), welche schon für Phidias, Polyklet und Demetrios benutzt worden ist, und zwar in so genauem Zusammenhange mit dem von diesen Künstlern Ausgesagten, daß das Ganze nochmals hergesetzt werden muß. „An Fleiß und würdevoller Schönheit (decus) übertrifft Polyklet die Übrigen, doch gestehn wir, um Anderen nicht zu nahe zu treten, zu, daß ihm, dem von den Meisten die Palme zuerkannt wird, die Erhabenheit abgeht. Denn gleichwie er der menschlichen Form würdige Schönheit über die Natur hinaus beigelegt hat, so hat er die Majestät der Götter nicht erfüllt, ja er soll selbst das reifere Alter vermieden und nichts über glatte Wangen hinaus gewagt haben. Was aber Polyklet abging, das war Phidias und Alkamenes verliehen. Doch war Phidias ein größerer Künstler in der Darstellung der Götter als in derjenigen der Menschen, im Elfenbein aber weit über alle Nebenbuhlerschaft erhaben, und hätte er auch nichts als die Minerva in Athen und den Juppiter in Olympia gemacht, durch dessen Schönheit er der bestehenden Religion ein neues Moment hinzufügte; so sehr entsprach die Majestät des Werkes dem Gotte selbst. Von Praxiteles aber und Lysippos sagt man sehr richtig, sie seien der Naturwahrheit nahe gekommen (accessisse), denn Demetrios ist in derselben zu weit gegangen und hatte es mehr auf Ähnlichkeit als auf Schönheit abgesehn."

Indem für die Theile dieses Urteils, welche Phidias, Polyklet und Demetrios angehn, auf früher Vorgetragenes verwiesen wird, sind hier die Praxiteles direct angehenden Worte besonders in's Auge zu fassen. Er und Lysippos sind der Naturwahrheit nahe gekommen, sagt unser Gewährsmann, und diese Annäherung an die Wahrheit stellt er in doppelten Gegensatz einerseits gegen die göttliche Erhabenheit phidias'scher und gegen die über natürliches Maß hinaus gesteigerte d. h. die stilisirte Schönheit polykletischer Werke, andererseits gegen den bloßen Realismus des Demetrios. Das was durch diesen letztern Gegensatz dem Praxiteles und Lysippos zugesprochen wird ist nicht schwer zu sagen. Denn



wenn der Schriftsteller von Demetrios sagt, er habe mit Verzichtleistung auf Schönheit lediglich die Wahrheit angestrebt und sei eben darin zu weit gegangen, so ergiebt sich als Gegensatz hierzu für Praxiteles und Lysippos, daß sie mit ihrer Naturwahrheit innerhalb der Grenzen der Schönheit geblieben sind. Nicht ganz so leicht ist es, das in kurze Worte zu fassen, was sich aus dem Gegensatze des Phidias und Polyklet für die Naturwahrheit des Praxiteles und Lysippos ergiebt. Doch wird sich auch hier eine bestimmte Einsicht gewinnen lassen, wenn man sich an die Monumente hält und sofern man Phidias nach den Parthenongiebelstatuen beurteilen und glauben darf, daß uns die Marmorcopien der polykletischen Erzwerke ein wenigstens in der Hauptsache richtiges Bild seines Stiles gewähren. Denn wenn uns die Parthenongiebelstatuen jene Steigerung über das erfahrungsmäßig Gegebene zeigen, welche Dannecker zu dem schon früher angeführten Worte veranlaßte, sie seien wie über Natur geformt, nur daß wir nirgends einer solchen Natur begegnen und wenn wir bei Polyklet jene Beschränkung auf „eine energische Betonung der Hauptformen mit geflissentlicher Unterdrückung einer Menge von Einzelheiten und Kleinigkeiten finden, wie sie die Oberfläche des wirklichen Menschenkörpers zeigt“ (I, S. 401), jene Stilisirung, welche uns in diesen Gestalten bei aller Imposanz den warmen Hauch des Lebens vermissen läßt, so werden wir Praxiteles' und Lysippos' ungleich nähern Anschluß an die Natur einerseits in der Verzichtleistung auf die Steigerung über die im Bereiche der Wirklichkeit vorhandene Schönheit und Erhabenheit der Formen, andererseits in der bedeutend weiter, als bei Polyklet geförderten Durchbildung der Formen grade in den Einzelheiten und Feinheiten der Oberflächengestaltung des Nackten, in der natürlichen Nachbildung des Haares und — wenigstens bei Praxiteles, wenn wir nach dem Hermes urteilen — in der nicht genug zu bewundernden Nachahmung des Stoffes und seiner Bewegung und Faltung in den Gewändern zu finden berechtigt sein.

Im Vorstehenden ist von Praxiteles und Lysippos gemeinsam die Rede gewesen, wozu Anlaß und Berechtigung nicht allein darin liegt, daß Quintilian, um dessen Ausspruch es sich zunächst handelt, beide Meister in ein Urteil zusammenfaßt, sondern auch darin, daß in den durch den Hermes des Praxiteles veranlaßten Einzelschriften vielfach von der außerordentlichen Verwandtschaft dieses Werkes mit Werken des Lysippos und seiner Schule die Rede gewesen ist, ja daß diese Verwandtschaft Einigen so groß schien, daß sie behaupteten, der Hermes müsse unter den Einflüssen der lysippischen Schule entstanden sein. Daß dies Letztere nicht der Fall sei, bedarf jetzt keiner Erörterung mehr. Es soll aber weiter nicht geläugnet werden, daß zwischen beiden Künstlern, auch abgesehn von dem durchaus verschiedenen Proportionskanon des einen und des andern und ebenso abgesehn von den aus der Verschiedenheit der verwendeten Materialien — bei Praxiteles überwiegend Marmor, bei Lysippos ausschließlich Erz — sich naturgemäß ergebenden Unterschieden, in dem Stil und in der Formenbehandlung ohne Zweifel auch noch andere und wesentliche Unterscheidungsmerkmale gelegen haben. Die Frage ist nur, ob wir in der Lage sind, dieselben bestimmt nachzuweisen, und ob nicht dasjenige, was in dieser Richtung bisher, meistens ehe wir den Hermes kannten, gesagt worden ist, der rechten Schärfe und Begründung entbehrt. Und diese Frage wird schwerlich verneint werden können. Es fehlt uns nämlich was Lysippos anlangt viel mehr, als man gemeinhin glaubt, die feste Grundlage für

ein wirklich scharf zu formulirendes Urteil. Denn wenn die Alten bei Lysippos die äußerste Feinheit in der Bildung selbst der kleinsten Einzelheiten (argutiae operum in minimis quoque rebus custoditae; Plin.) hervorheben und rühmen, daß er in der Darstellung des Haares in Erz sich hervorthat (statuariae plurimum contulit capillum exprimendo etc., ders.), nun, so werden wir das Erstere für Praxiteles nicht weniger in Anspruch nehmen müssen und angesichts des Hermes behaupten dürfen, daß Praxiteles das Haar in Marmor nicht weniger meisterhaft und nicht weniger frei und malerisch (wie man das zu nennen liebt) dargestellt habe, als Lysippos in Erz. Und wenn man gesagt hat, die Gestalten des Lysippos seien „idealisirte Individuen, diejenigen des Praxiteles dagegen durchaus noch typische Ideale“ oder „gleichsam eklektische Ideale, entstanden durch die Vereinigung einzelner von verschiedenen Individuen entnommener Theile, welche dem Künstler das Schönste in ihrer Art schienen und welche vereinigt also gleichsam den Typus der absoluten Schönheit bilden“ (Bursian), oder wenn man diesen Gedanken neuestens so formulirt hat: „die Gestalten des Praxiteles seien Ideale, wie er sie, nachdem er die an den Individuen beobachteten Schönheiten in sich aufgenommen, selber geschaffen habe, Lysippos dagegen habe nur die in der Natur beobachteten Individuen idealisirt oder nach dem Musterbeispiel seiner Vorgänger zu einem Kunstwerk erhoben“ (Rumpf), so ist, ganz abgesehn davon, ob diese Sätze von der Kunst des Praxiteles wahr sind, zu bemerken, daß das Urteil über Lysippos und alle Vergleichung zwischen Praxiteles und Lysippos was den Letztern betrifft, sich lediglich auf den vaticanischen Apoxyomenos gründet und sich lediglich auf diesen gründen kann. Denn dieser ist das einzige lysippische Werk, von dem wir eine stilgetreue Copie zu besitzen glauben. Die vielen anderen Werke des Lysippos, deren nicht wenige dem Gebiete idealer Gegenstände angehören, werden dabei vergessen oder außer Acht gelassen und sie müssen bei stilistischen Erörterungen auch unbeachtet bleiben, weil wir von ihrer stilistischen Eigenthümlichkeit einfach nichts wissen. Ob man aber Lysippos' Idealgestalten nach derjenigen eines athletischen Genrebildes, das ja freilich nur ein idealisirtes Individuum sein will und sein kann, richtig zu beurteilen im Stande sei, ob die Unterscheidungsmerkmale zwischen Praxiteles und Lysippos, welche man auf die Vergleichung eines praxitelischen Gottes in Marmor und eines lysippischen Athleten in Erz oder der stilgetreuen Marmorcopie nach Erz gründet, auf allgemeine Giltigkeit Anspruch haben oder ob man gut thut, sie zu verallgemeinern, das dürfte doch wohl recht zweifelhaft erscheinen.

In Betreff des formalen Theiles der praxitelischen Kunst muß hier noch eine Besonderheit der Composition hervorgehoben werden, welche bei der Besprechung der einzelnen Werke schon berührt worden ist. Das ist der Stand seiner Figuren mit der weit hervortretenden und weich geschwungenen Hüftenlinie, mit welchem sich in vielen Fällen, wenn auch, wie die knidische Aphrodite und der dritte Eros zeigen, nicht in allen, ein Anlehnen (Sauroktonos) oder Aufstützen (Hermes, Satyr) an oder auf einen Baumstamm gesellt. Diese Bevorzugung und öftere Wiederholung derselben oder doch in den einzelnen Beispielen nahe verwandten Stellung, der wir bereits bei Polyklet begegnet sind und der wir bei Lysippos in dem Motiv des einen aufgestützten Fußes wieder begegnen werden, hat für unser Gefühl etwas Auffallendes, ja fast Anstößiges und bedingt eine Einförmigkeit, welche, wenn sie nicht mit großem Takt und feinem Gefühl in den einzelnen Fällen leicht modificirt wird,

einen langweiligen Eindruck macht und uns den Künstler erfindungsarm erscheinen läßt. Daß dies bei Polyklet der Fall sei, konnte nicht geläugnet werden. Etwas anders liegt die Sache hier bei Praxiteles, für welchen diese weiche und, wenn sie mit der Anlehnung und Aufstützung verbunden ist, lässige Stellung als ein Übergang zwischen dem fest in sich gegründeten Gleichgewicht polykletischer Gestalten und dem elastisch unruhigen Stande des lysippischen Apoxyomenos mit Recht als charakteristisch angesprochen worden ist, während sie sich ziemlich weit über den Kreis der in verbürgter Weise auf Praxiteles selbst zurückführbaren Werke hinaus als Nachwirkung der von ihm ausgegangenen Erfindung nachweisen läßt. Man vergleiche nur z. B. außer dem schon genannten vaticanischen Hermes (s. g. Antinous) und dem Silen mit dem Dionysoskinde den florentiner Apollino, den s. g. „Lauscher" aus Pompeji und mehr als eine Apollon- und Dionysosstatue. Wir sagten, hier liege die Sache etwas anders als bei Polyklet (I, S. 399 f.). Und in der That ergiebt sich in den genannten Beispielen und noch manchen anderen bei einer genauern Analyse, als zu der hier der Raum ist, daß die in Rede kommende Stellung jedesmal wenigstens etwas verschieden motivirt und danach auch jedesmal wenigstens etwas modificirt ist, jedenfalls in beträchtlich höherem Grade, als bei den polykletischen Gestalten, so daß man die praxitelischen Figuren höchstens dann einförmig finden wird, wenn man ihrer eine Anzahl vereinigt, während jeder einzelnen ein eigenthümlicher und feiner Reiz nicht abgesprochen werden wird. Für Lysippos gilt etwas ganz Ähnliches.

Wenn wir uns jetzt von der formalen und äußerlichen Seite der praxitelischen Kunst deren innerlicher und geistiger Charakteristik zuwenden, so wird von dem antiken Ausspruch über unsern Künstler auszugehn sein, der es in einem allgemeinen Urteil mit dem geistigen Theil des praxitelischen Kunstschaffens zu thun hat. Praxiteles, sagt Diodor von Sicilien (im Anfange der Fragmente seines 26. Buches SQ. Nr. 1298) ist derjenige Künstler, welcher im höchsten Grade die Bewegungen des Gemüths im Steine darzustellen wußte. Die Bewegungen des Gemüths (*τὰ τῆς ψυχῆς πάθη*) sagt unser Gewährsmann, mit einem Worte, welches die Griechen für die ganze Scala der Erschütterungen unseres Innern von der zartesten Regung des Gefühls bis zum tosenden Sturm der Leidenschaft, von der heitern Freude zum tödtlichen Schmerz gebrauchen, und Praxiteles ist der Künstler, der diese Bewegungen im höchsten Grade (*ἄκρως*) darzustellen wußte. Nicht als ob nicht andere Künstler sie auch dargestellt hätten, aber er that es mehr als Andere, verstand es besser als Andere, das bewegte Innere in der Form zur Anschauung zu bringen. So der Sinn des Zeugnisses, zu dessen Beglaubigung im Einzelnen wir wenigstens Einiges aus den Werken beizubringen vermögen. In den uns näher bekannten Werken, obenan im Hermes, dann in der Aphrodite, in dem Sauroktonos mit seinem jugendlich naiven Ernst, in dem Satyrn mit seinem lässig sinnlichen Behagen hält sich der Ausdruck mehr auf der Stufe der „Stimmungen" und Ähnliches mag von der Demetergruppe (Nr. 1) und den Gruppen der Leto mit ihren Kindern (oben S. 43) gegolten haben, vielleicht auch von dem thespischen Eros und von der Peitho und Paregoros in Megara; lebhafter schon und an die Erregung streifend muß nach den Schilderungen der Ausdruck in dem dritten Eros, in dem Diadumenos und wohl auch in dem Dionysos gewesen sein. Eine wesentliche Steigerung werden wir in den Maenaden und Thyaden sowie in den bakchisch lärmenden und schwärmenden

Silenen vorauszusetzen haben, falls wir das was das Epigramm (SQ. Nr. 1205) von ihnen sagt, nicht ganz außer Anschlag lassen wollen; die Gruppe des Koraraubes aber ist nach Maßgabe aller guten Darstellungen dieses Gegenstandes ohne den Ausdruck der heftigsten Leidenschaft verbunden mit starker Bewegtheit der Composition gar nicht zu denken. Und endlich darf an den tiefen und doch so maßvoll und edel dargestellten Schmerz im Antlitz der Niobe auch dann erinnert werden, wenn die Gruppe nicht Praxiteles, sondern Skopas gehören sollte. Denn wenn eine Schilderung der Art außerhalb des Kreises des Pathos gestanden hätte, welchen Praxiteles beherrschte, wie hätte im Alterthum ein Zweifel entstehn können, ob Skopas oder Praxiteles der Urheber der Gruppe gewesen sei?

Mit dem Streben nach feiner Entwickelung der Stimmung und der Seelenbewegung hangt die Compositionsweise zusammen, welche uns einzelne Male, so in seinen drei Eroten, in Aphrodite und Phaëton, auch unter Skopas' Werken begegnet, bei Praxiteles aber, soviel wir sehn können, häufiger auftritt und weiter aus- und durchgebildet ist: die Zusammenstellung kleinerer Gruppen von zwei und drei, nicht eigentlich durch eine scharf ausgeprägte dramatische Handlung verbundener Personen, in denen verschieden abgestufte oder auch entgegengesetzte Affecte zur Anschauung kommen, die wie Consonanzen oder Dissonanzen wirken. So in Aphrodite und Phryne, in Dionysos mit Träubling und Trunkenheit, in den apollinischen und demetreïschen Gruppen, welche in diesem Sinne zum Theil oben schon näher beleuchtet wurden. Dagegen sind ausgedehnte Compositionen vieler Figuren wie die tegeatischen Giebelgruppen oder die Achilleusgruppe des Skopas unter Praxiteles' Werken, wenn wir von der, grade auch dieses Umstandes wegen, zweifelhaften Niobegruppe absehn, nicht nachweisbar; denn die bakchische Gruppe Nr. 8 (Maenaden, Karyatiden und Silene) kann sich schwerlich mit den skopasischen Composisionen auf eine Linie stellen und die Gruppe des Koraraubes ist aller Wahrscheinlichkeit nach auf die zwei zur Darstellung der Handlung nothwendigen Personen, den Räuber Hades mit seinem Viergespann und die geraubte Kora beschränkt gewesen.

Bei der Besprechung des Skopas ist schon darauf hingewiesen, daß und warum für den Künstler, der die Darstellung der Leidenschaften zum geistigen Mittelpunkte seines Strebens macht, die Jugendlichkeit der Gestalten gewissermaßen Bedingung ist, was auch für Praxiteles im vollen Maße anzuerkennen ist und deshalb hier nicht wiederholt werden soll. Hier möge dagegen noch auf einen andern Punkt aufmerksam gemacht werden. In der Äußerung der Bewegungen des Gemüths mehr als in manchen sonstigen Beziehungen sondern sich die Individuen von den Individuen, kein Mensch zürnt und liebt, äußert Schmerz und Freude, lacht und weint wie der andere. Deshalb kann der Ausdruck der Gemüthsbewegung nur dann wahr sein, wenn er individuell ist; wird dieser Individualismus aufgegeben, bildet ein Künstler typisch in der Art wie es Polyklet gethan hat, so wird der pathetische Ausdruck hohl und maskenhaft. Das ist der Punkt, wo das Innerliche mit dem Formellen der praxitelischen Kunst sich berührt, das ist zugleich der tiefere Grund, warum Praxiteles sich besonders nahe an die stets individuelle Natur anschloß und warum er uns selbst in den wenigen Werken, welche wir näher beurteilen können, trotz der in ihnen wiederholten Lieblingsstellung so wenig typisch erscheint, warum sein Hermes wie seine Aphrodite, der Sauroktonos und der Satyr in Formen und Ausdruck als eigenartige Gebilde



vor uns stehn, welche den schärfsten Gegensatz gegen polykletische Gestalten darstellen. Darin liegt aber auch zugleich der Grund, warum diese jüngere Kunst, — denn von Skopas wird Ähnliches gelten — ihre Kreise weiter zog, als es die ältere gethan hat. Denn wenngleich Praxiteles aus den oben angedeuteten Gründen, festhaltend an der Schönheit als dem Grundprincip der Kunst und gerichtet auf die Darstellung der Stimmungen und Bewegungen der Seele, vorwiegend als Bildner der Jugend und des Weibes erscheint und es daher begreiflich ist, daß die Bilder der Aphrodite und des Eros, daneben des Apollon und Dionysos zu seinen vorzüglichsten Leistungen zählen, so hat sich doch Praxiteles nicht wie Polyklet auf die glatten Wangen der Jugend beschränkt, noch auch auf ruhige Situationen. Die weiche Schönheit ist nur ein Moment seiner Kunst, wenn auch ein wichtiges; aber so gut die Schönheit, wenn auch modificirt, beim Manne wie beim Weibe, im höhern wie im zartern Alter, in der Bewegung wie in der Ruhe, in der Anstrengung wie in der Behäbigkeit hervortreten kann, bildete Praxiteles neben Gestalten des Weibes in der Jugendblüthe auch solche im reifen Alter (Demeter, Leto) und neben den feinen Jünglingsfiguren auch Männer in vollster Kraft der Entwickelung, wie im höhern Alter (Poseidon, Hades, Trophonios). Und so wie die Schönheit durch die höhere oder niedrigere Entwickelung des Geistes- und Gemüthslebens tausendfach modificirt werden kann, ohne darum aufzuhören, so schuf Praxiteles neben höheren Idealgestalten auch sinnlich bewegte Phantasiewesen untergeordneten Ranges wie die Satyrn und Nymphen, und stellte Personen aus dem wirklichen Leben, ja aus einer niedern Sphäre des Lebens dar.

In der Verschmelzung dieser überaus reichen Formenscala mit der entsprechenden seelischen Bewegung im Ausdruck liegt die Größe unseres Künstlers und das Wesen der praxitelischen Kunst, welche man durchaus mißverstehn würde, wenn man sie als nur auf die Form, auf das Äußerliche und Sinnliche allein oder vollends auf den Sinnenreiz gerichtet betrachten wollte, da es ihr vielmehr gilt die bewegte Seele in der entsprechenden Form des Körperlichen zur Anschauung zu bringen, und sie demgemäß nicht nur bald die zarte und sinnliche, bald die kräftigere und ernste Schönheit darstellt, sondern auch weit über den Kreis der in der Wirklichkeit gegebenen Schönheit hinausgreift und eine Fülle von Gestalten schafft, welche in der Phantasie geboren, nur durch das hingegebene Studium der schönen Natur zu lebenswarmer Wahrheit und Wahrscheinlichkeit gelangen. Darin liegt denn auch die Berechtigung, Praxiteles einen Idealbildner zu nennen, als welcher er sich der Richtung der attischen Kunst in ihrem gesammten Verlauf einreiht. Und eben dies begründet zugleich seine Verwandtschaft mit Skopas, die es erklärlich macht, wie das Alterthum bei der Gruppe der Niobe zweifeln konnte, welchem der beiden Meister sie gehöre, während Skopas reiner idealisch gestimmt erscheint als Praxiteles, sofern er seltener in den Kreis des Reinmenschlichen herabsteigt.

Viertes Capitel.

Die Niobegruppe[81]).

(Siehe die beiliegende Tafel Fig. 104.)

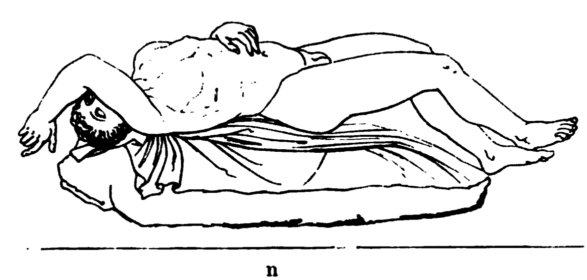
„Gleicher Zweifel (wie über eine Anzahl von griechischen, nach Rom versetzten Bildwerken, deren Urheber man dort nicht mehr kannte) besteht darüber, ob die Niobe mit ihren sterbenden Kindern, welche im Tempel des Apollo Sosianus ist, ein Werk des Skopas oder des Praxiteles sei." Mit diesen Worten berichtet Plinius über die Gruppe der Niobe. Nun zeigt der ganze Zusammenhang der Stelle, daß der Zweifel über den Urheber sich zunächst daran knüpft, daß der Meister an dem Werke selbst bei seiner Aufstellung in Rom nicht genannt und daß vielleicht die Überlieferung über denselben schon an dem Orte, von dem die Gruppe nach Rom versetzt wurde, unsicher geworden war. Obgleich aber einige Epigramme auf die Niobe Praxiteles als den Verfertiger nennen, obgleich mehr als ein bedeutender Kunstgelehrter nach wechselnden Gründen den Zweifel des Alterthums heben zu können und die Gruppe bald auf Skopas bald auf Praxiteles zurückführen zu dürfen glaubte[82]), so wird doch eine sichere Entscheidung kaum möglich sein. Man wird vielmehr anerkennen müssen, daß die Unsicherheit der Überlieferung letzthin darauf beruhen wird, daß, mögen Unterscheidungsmerkmale des Kunstcharakters der beiden großen Zeitgenossen vorhanden sein, wie sie in den vorigen Capiteln angedeutet sind, grade die Niobegruppe ein von dem so vielfach verwandten Geiste Beider durchathmetes Werk, ein Zeugniß eben dieser Geistesverwandtschaft war. Wenn wir demnach vorziehn, es wie die Alten unentschieden zu lassen, wer von beiden Künstlern der Meister der Gruppe sei, so ist diese deshalb ein nicht minder schätzbares Denkmal der Kunst der Periode, von der wir reden und der Künstler, die wir kennen gelernt haben, ja vielleicht grade durch den Zweifel über den Urheber doppelt schätzbar, weil sie durch denselben für uns zum Zeugniß für die Kunst beider Meister, zu einem Denkmal der ganzen Periode in ihren höchstbegabten Vertretern wird. Aber auch ganz abgesehn von ihrer kunstgeschichtlichen Bedeutung im engern Sinne steht die Niobegruppe, obgleich nur in Copien von verschiedenem Werth auf uns gelangt, ihrer Erfindung nach so bedeutend da, daß sie neben dem Herrlichsten, das aus dem Alterthum auf uns gekommen ist und den Geist und die eigenthümlich edle Bildung desselben am deutlichsten offenbart, einen würdigen Gegenstand stets erneuter Studien bildet und wohl noch für lange Zeit bilden wird. Von diesen Studien kann und darf es auch nicht abschrecken, daß wir auf manche Frage, welche sich an die Gruppe knüpft, eine bestimmte und befriedigende Antwort zu geben nicht im Stande sind.

Der Tempel des Apollo Sosianus, den zu Plinius' Zeit die Gruppe schmückte, ist gegründet von C. Sosius, der im Jahre 716 der Stadt (= 38 v. u. Z.) unter Antonius als dessen Legat in Syrien und Kilikien befehligte, der den Antigonos von Judaea besiegte, Jerusalem eroberte und im Jahre 719 (= 35 v. u. Z.) in Rom einen Triumph feierte. Ohne Zweifel als Weihgeschenk für seine Siege erbaute





g h



n

Gruppe der

er den wahrscheinlich vor der Porta Carmentalis gelegenen Tempel des nach ihm genannten Apollo, als dessen Bild er eine in Seleukia erworbene Cedernholzstatue des Gottes in der Cella aufstellte, während er zugleich den Tempel (an welcher Stelle soll weiterhin erörtert werden) mit der ebenfalls aus Kleinasien und zwar wahrscheinlich ebenfalls aus Seleukia am Kalykadnos (in Kilikien) entführten Gruppe des Skopas oder Praxiteles schmückte.

Die florentiner Figuren, in welchen man die Niobegruppe oder doch den Stamm (s. unten) erkennt, galten lange Zeit für die Originale, sind dies aber, wie durch die unzweifelhaft römische Arbeit und durch die nicht seltenen, mehrfach sehr überlegenen Wiederholungen mehrer dieser Figuren bewiesen wird, entschieden nicht. Dieselben[83]) wurden im Jahre 1583 in einer Vigne an der Via Labicana, nahe bei der lateranischen Basilica in Rom gefunden, waren, von dem Cardinal Ferdinand von Medici, dem spätern (1587) Großherzog von Toscana, für den Spottpreis von 14—1500 Scudi angekauft, zuerst in Rom in der Villa Medici aufgestellt und kamen 1775 unter dem Großherzog Peter Leopold nach Florenz, wo sie, ungewiß von wem, ergänzt, 1794 in einem eigens für sie erbauten Saale in den Uffizien aufgestellt wurden.

Zusammen gefunden wurden 14 Figuren[84]), unter welchen man aber zwei, die Gruppe der Ringer in der Tribuna der Uffizien in Florenz (abg. Denkm. d. a. Kunst I, Nr. 149) früh als nicht zu der Niobegruppe gehörig aussonderte, so daß 12 als zu dieser gehörig betrachtete Figuren übrig blieben. Von diesen aber sind durch die neuere Kritik mehre ausgeschieden worden, während andererseits eine kleine Anzahl von Figuren, über deren Herkunft wir nicht unterrichtet sind, dem zusammen gefundenen Stamme hinzugefügt wurden. Als zu diesem gehörig dürfen von den auf der Tafel Fig. 104 abgebildeten Figuren die folgenden 9 gelten, welche alle aus pentelischem Marmor gearbeitet sind und sich schon dadurch als zusammengehörig erweisen: die Mutter mit der jüngsten Tochter g. h, die Söhne c. k. l. m. n und die Töchter e. f. Als unzweifelhaft zur ursprünglichen Composition gehörend werden die folgenden 4 aus verschiedenem Marmor gearbeiteten Figuren betrachtet: die Söhne a. b, die Tochter d und der Pädagog i. Bei diesen beiden letzten Figuren ist indessen zu bemerken, daß der Pädagog in der Weise mit dem jüngsten Sohne verbunden, wie ihn die Tafel darstellt, nicht dem florentiner Exemplar entspricht, sondern daß diese Gruppe ein in Soissons gefundenes, im Louvre aufgestelltes Exemplar wiedergiebt, welches deswegen hier aufgenommen wurde, weil in ihm nach allgemeiner Überzeugung die ursprüngliche Composition erhalten ist, während in Florenz beide Personen von einander getrennt sind[85]). Was aber die Tochter d anlangt, so fehlt diese in Florenz ganz, ist dagegen mit dem Beine des Bruders, gegen welches sie niedergesunken, im Museo Chiaramonti des Vatican erhalten. Daß wir auch hier in der Verbindung der beiden Figuren c und d die ursprüngliche Composition vor uns haben, darf ebenfalls als allgemeine Überzeugung bezeichnet werden[86]). Dagegen ist über die Zugehörigkeit einiger theils zum ursprünglichen Funde gehörender, theils von der einen oder der andern Seite der Gruppe zugerechneter Figuren noch keine Einigkeit erzielt worden[87]), so daß die Tafel Fig. 104 nur diejenigen 13 Personen darstellt, über deren Zusammengehörigkeit man einverstanden ist[88]).

Die Beantwortung der Frage, inwiefern wir in diesen dreizehn Figuren die Originalcomposition vollständig besitzen, hangt mit mancherlei Erwägungen, unter



anderem auch damit zusammen, wie man sich die Gruppe ursprünglich aufgestellt denkt. Aber abgesehn von allen anderen Gründen, welche für die Annahme sprechen, daß uns mehre Figuren des originalen Ganzen fehlen, fällt schon die ungleiche Zahl der Söhne und der Töchter für diese Annahme in's Gewicht. Denn fast alle Schriftsteller des Alterthums, welche von der Zahl der Kinder Niobes reden, geben ihr eine gleiche Anzahl Söhne und Töchter, und zwar wird diese Zahl von überwiegend den meisten und besten Gewährsmännern aus der Blüthezeit der Poesie und Kunst und den ihnen folgenden späteren Schriftstellern auf sieben Söhne und sieben Töchter festgestellt. Demnach würden wir die Söhne vollständig besitzen, während uns drei Töchter fehlen, die in überzeugender Weise unter erhaltenen Kunstwerken noch nicht haben nachgewiesen werden können, eben so wie es nicht möglich ist, mit Sicherheit festzustellen, wie wir uns diese fehlenden Töchter zu denken haben, da auch dies auf das genaueste mit der Frage über die Aufstellung zusammenhangt. Denn wenn die Rücksicht auf das antike Gesetz des Parallelismus und der Symmetrie, welches jede größere Gruppencomposition beherrscht und beherrschen muß, dahin geführt hat, als Forderung aufzustellen, es müsse dem todthingestreckten Sohne (Fig. 104 n.) eine todt oder sterbend daliegende Tochter entsprochen haben, so würde doch das Gesetz der Symmetrie nur dann diese Forderung begründen können, wenn es irgendwie feststünde, daß der todte Sohn auf dem einen Flügel der Gruppe seinen Platz gehabt hat, während außerdem achtbare Gründe gegen die Wahrscheinlichkeit geltend gemacht worden sind, daß überhaupt eine Niobide als todt in der Gruppe dargestellt gewesen sei[89]). Und wenn man sich ferner geneigt fühlen wird, auch für den Pädagogen mit dem jüngsten Sohne eine räumlich und geistig entsprechende Gruppe zu vermuthen, welche in der Mutter selbst mit der jüngsten Tochter schwerlich gefunden werden kann, so fragt es sich, ob man dieselbe nicht in der Gruppe von Bruder und Schwester c. d. erkennen dürfe und deswegen genöthigt sei anzunehmen, daß dem Pädagogen die Amme oder Wärterin der Königsfamilie entsprach, die allerdings, wie jener, eine wohlbekannte Figur der Tragödie ist, und welche in diesem Falle mit einer Tochter, wie jener mit einem Sohne gruppirt zu denken sein würde. Alles dies aber ist so durchaus ungewiß, daß man besser thut sich jeder Vermuthung über die etwaige Ergänzung der Gruppe und ihre ursprüngliche Figurenzahl zu enthalten.

Ebenso hat die Frage, wie die Gruppe ursprünglich aufgestellt zu denken sei, nicht wenige Künstler und Kunstgelehrte beschäftigt, ohne doch zu einer nur einigermaßen sichern oder übereinstimmenden Entscheidung gelangt zu sein. Plinius' Angabe, die Gruppe habe in Rom im Tempel (in templo) des sosianischen Apollo gestanden, ist erstens, wie das besonders Stark (S. 130) nachgewiesen hat, zu unbestimmt, um uns in den Stand zu setzen, selbst nur die Stelle nachzuweisen, wo die Gruppe in Rom in dem von C. Sosius errichteten Gebäude gestanden hat, so daß nur die eine Vermuthung[90]), die Gruppe sei im Freien vor dem Tempel aufgestellt gewesen, in Plinius' Worten gar keinen Anhalt hat. Zweitens aber würde selbst die Ermittelung der Aufstellung in Rom für die ursprüngliche Aufstellungsart in Griechenland nicht maßgebend sein, wie es z. B. wenigstens nicht unwahrscheinlich ist, daß die skopasische Achilleusgruppe in Rom anders aufgestellt worden ist, als sie es in Griechenland war (s. oben S. 14 f.). Wir sind deshalb auf die Momente angewiesen, welche in der Gruppe selbst liegen, und diese sind



leider nicht in dem Maße, wie man es wohl wünschen möchte, entscheidend. So ist es denn auch möglich gewesen, daß, je nachdem von diesen Momenten das eine oder das andere als bestimmend aufgefaßt wurde, sehr verschiedene Aufstellungsarten vorgeschlagen worden sind. Die früheste Anordnung, welche in Rom im Garten der Villa Medici beliebt war, kennen wir aus den ältesten Abbildungen bei Perrier (Segmenta nobilium signorum et statuarum, Romae 1638, vgl. Stark S. 12 u. S. 222) und seinen Copisten; sie ist eine durchaus malerische, auf und an einer Felsenmasse, „ganz im Sinne der Bernini'schen Kunst" (Stark). Auf einen ähnlichen Gedanken ist neuerlich Friederichs (Bausteine I, S. 242 ff.) gekommen, und zwar auf Anlaß der einen Felsen darstellenden Basen der florentiner Figuren und einiger anderen Exemplare unter den Wiederholungen, von denen F. meint, sie allein genügen nicht, um das Aufwärtsstreben mehrer Personen zu erklären. Doch wird schwerlich weder die Berufung auf die Gruppe des „farnesischen Stiers" mit ihrem zackigen Felsenterrain, noch diejenige auf die analoge Anordnung eines Reliefs mit Niobiden (s. Stark S. 138) und einer andern Niobidendarstellung (in Athen, s. Stark S. 112 f.), über deren Kunstgattung (ob Gruppe, ob Relief) und Aufstellungsart wir gleichmäßig im Unklaren sind, ausreichen, um für den Gedanken sonderlichen Glauben zu erwecken, den Friederichs für sicher erklärt, „daß die Gruppe wie ein Hautrelief aufzufassen" und auf einer „ansteigenden und auf der andern Seite abfallenden Fläche, auf deren höchstem Punkte die Mutter steht, in einer mehr malerischen Composition" aufgestellt zu denken sei. Andere Neuere schlugen vor, die Figuren und Einzelgruppen getrennt in Nischen aufgestellt zu denken; dem aber widersprechen abgesehn von dem doch nicht zu läugnenden Zusammenhange des Ganzen die Stellungen mehrer Figuren, der rasch dahineilenden sowohl wie ganz besonders der todt am Boden liegenden. Dasselbe gilt auch von Starks Annahme, die Statuen haben in den Intercolumnien eines Tempels oder ähnlichen Gebäudes gestanden. Die Analogie, welche für diesen Vorschlag angezogen wird, die Aufstellung der Nereidenstatuen in den Intercolumnien des s. g. Nereidenmonuments von Xanthos (s. das XI. Capitel) ist durchaus unzutreffend. Denn die unter sich in Größe, Bedeutung und Composition gleichartigen Nereidenstatuen sind mit den in allen diesen Beziehungen verschiedenen Statuen der Niobegruppe so durchaus unvergleichbar, daß ein Schluß von der Aufstellungsart der einen auf die der andern in keiner Weise gestattet ist[91]). Nach abermals einem andern, schon in älterer Zeit von mehren Seiten gemachten Vorschlage[92]) sollen wir die ganze Gruppe ähnlich wie die Erzgruppe des Lykios (Band I, S. 372) im Halbkreise oder auf einem einen Kreisabschnitt bildenden Postamente geordnet denken und es läßt sich nicht läugnen, daß Manches von dem, was neuestens hierfür vorgetragen worden ist[93]), theils in der Art der Bearbeitung der florentiner Figuren, theils in anderen Umständen eine nicht zu unterschätzende Unterstützung findet, eine Entscheidung aber zu Gunsten dieser Vermuthung nur aus Versuchen der Aufstellung mit den Statuen selbst oder Abgüssen gewonnen werden kann, während diese Anordnung selbst nicht einmal in einer Zeichnung vorliegt. Den größten Anklang fand lange Zeit eine Hypothese, die Cockerell und Welcker in verschiedener Weise zu begründen gesucht haben, nämlich die Niobegruppe sei ursprünglich für den Giebel eines griechischen Apollontempels bestimmt gewesen. Besonders die in verschiedenen Abstufungen abnehmende Höhe der Figuren, von der im Verhältniß zu ihren Kindern kolossal

gehaltenen Niobe bis zu dem todt hingestreckten Sohne schien nicht allein für die Giebelgruppe passend, sondern auf eine solche gradezu hinzuweisen; außerdem aber hielt man die Darstellung in ihrer innern Bedeutung für den geeignetsten Schmuck eines Apollontempels, insofern in Niobe menschlicher Übermuth, der sich gegen die Götterherrlichkeit Apollons und Letos erhoben hatte, furchtbar gestraft und die Macht des Gottes mit dem silbernen Bogen in erschütternder Weise verkündigt wird. Neuerdings sind aber gegen die Giebelaufstellung der Niobegruppe so ernstliche Bedenken erhoben worden, daß auch sie als unhaltbar gelten muß. Ein Theil derselben knüpft sich an das Maß der Figuren. Es ist dargethan worden[94], daß die Figuren, wie wir sie besitzen, sich in kein Dreieck einordnen lassen, welches der richtigen Gestalt eines griechischen Giebels entspräche. Gegen die sich hier erhebenden Schwierigkeiten wird sich die Giebelaufstellung auch durch die Annahme[95] nicht retten lassen, daß bei den Figuren in dem Originalwerke durch die verschiedene Höhe der Sockel das zur Einordnung in das Giebeldreieck erforderliche Maß hergestellt und ausgeglichen worden sei. Denn mit Recht ist dagegen geltend gemacht worden[96], daß schon die Hervorhebung des felsigen Terrains, welche uns die florentiner Figuren zeigen, einer Einordnung der Gruppe in einen architektonischen Rahmen und dem doch immer festzuhaltenden ornamentalen Charakter einer Giebelgruppe widerspreche und daß diese Schwierigkeit durch die Annahme noch größerer Terrainverschiedenheit nur vermehrt werden würde. Daß aber die Felsensockel nicht etwa auch der Originalgruppe eigen gewesen wären, wird nicht allein dadurch im höchsten Grad unwahrscheinlich, daß sie sich in mehren Copien wiederholen, sondern noch mehr dadurch, daß sie die Composition einiger Figuren gradezu bedingen (man sehe z. B. Fig. 104 b. c. m). Außerdem hat eine sorgfältige Betrachtung aller uns ihrem Gegenstande nach bekannten Giebelgruppen, die Erwägung ihres idealen Gehaltes und ihrer Bezüglichkeit zu den Gottheiten der mit ihnen geschmückten Tempel[97] zu dem Ergebniß geführt, daß die Niobegruppe von allen Giebelgruppen sehr verschieden und daß ihre Paßlichkeit zum Schmucke des Giebels eines Apollontempels allermindestens sehr problematisch sei.

Nach dem Allen wird man sich vielleicht am besten bescheiden, daß wir über die Aufstellungsart der Niobegruppe im Dunkeln sind und nur an der einen Forderung festzuhalten haben, keine Aufstellung als richtig anzuerkennen, welche das in sich zusammenhangende Ganze in einzelne Stücke zerreißt. Will man auf irgend eine Vermuthung nicht verzichten, so wird wohl nur die einzige Annahme übrig bleiben, daß, so wie die Gruppe in Rom nach Plinius' Ausdruck „in templo“ füglich in einer der das eigentliche Tempelgebäude umgebenden Hallen gestanden haben kann[98], sie auch in ihrem ursprünglichen Aufstellungsorte einen ähnlichen Platz im Peribolos des Tempels eingenommen habe. Denn an eine Aufstellung im Innern der Cella ist bei einem Bildwerke, welches keine religiöse Weihe gehabt haben kann, schwerlich zu denken. Daß die Niobegruppe in fortlaufender Reihe der Figuren auf gemeinsamer Basis und vor einer Wand aufgestellt[99] einen guten Eindruck mache, davon kann man sich vor so aufgestellten Abgüssen (z. B. in Berlin) und auch aus Fig. 104 überzeugen; am wenigsten spricht gegen dieselbe die Hervorhebung zweier Flügel durch die abnehmende Höhe der Figuren, denn grade dies giebt dem Ganzen Zusammenhalt und lenkt das Auge auf die ideale Mitte, die Mutter hin, und auch an der Begrenzung der spitz auslaufenden Gruppe



durch den gradlinig aufsteigenden Wandabschluß ist schwerlich der Anstoß zu nehmen, der neuerdings daran genommen worden ist. Und so würde nur noch zu fragen sein, ob man im Peribolos eines Tempels eine Halle wird annehmen können, welche die nöthige Tiefe gehabt hat, um dem innerhalb derselben stehenden Beschauer einen Gesammtüberblick über die ganze Gruppe zu gestatten? Und auch diese Möglichkeit wird man schwerlich unbedingt verneinen dürfen.

Doch genug dieser Erörterungen, welche, so unvermeidlich sie sind, zu einem bestimmten Abschluß doch schwerlich geführt werden können. Wenden wir uns der Gruppe selbst und zunächst ihrer poetischen Grundlage zu. Es ist von mehr als einer Seite darauf hingewiesen worden, daß die poetische Unterlage der vor uns stehenden plastischen Schöpfung mit Wahrscheinlichkeit in einer Tragödie zu suchen sei, und man hat auf die Niobe des Sophokles geschlossen, von der uns freilich nur wenige Fragmente neben einigen äußerlichen Nachrichten erhalten sind. Da wir nun aber aus eben diesen Nachrichten wissen, daß Sophokles Theben als den Schauplatz der Niederlage des Niobidengeschlechts und wahrscheinlich das Gymnasion als denjenigen, wo die Söhne umkamen, nannte, und da man nicht annehmen darf, daß daselbst ein wildes Felsenterrain gelegen habe, so verhindern uns die Felsensockel unserer Statuen, welche man, wie oben bemerkt, als auch der Originalgruppe angehörend zu betrachten hat, grade an dies poetische Vorbild zu denken. Denn diese Sockel verlegen den Schauplatz unwidersprechlich auf ein gebirgiges Terrain, das wir auch nicht mit Welcker vor das Thor des thebanischen Königspalastes verlegen können. Einen gebirgigen Schauplatz unserer Scene dagegen, den Kithaeron oder Sipylos bezeugen mehre späte Quellen, und da von diesen besonders eine (Hygin) meistens aus der Tragödie schöpft, so werden wir eine solche, aber freilich eine nicht näher nachweisbare, als Vorbild unserer Gruppe anzunehmen haben.

In welchem Verhältniß nun die Einzelheiten der Gruppe zu diesem poetischen Vorbilde stehn, vermögen wir natürlich eben so wenig zu sagen, als wie diese uns unbekannte Tragödie den Stoff des Mythus behandelte. Dieser Stoff als solcher darf wohl als bekannt vorausgesetzt werden, weshalb nur in gedrängter Kürze an dessen Hauptmomente erinnert werden möge.

Niobe, Tantalos' Tochter, die Gemahlin des Königs Amphion von Theben, war die Mutter eines zahlreichen Geschlechts blühender Söhne und Töchter. Ihre Mutterfreude über die herrlichen Kinder trieb sie zum Übermuthe und sie überhob sich gegen Leto, der sie nach Pindar eine gar liebe Genossin gewesen war, prahlend, Leto habe nur zwei Kinder geboren, sie aber, Niobe, ihrer vierzehn. In diesem übermüthigen Stolze verbot sie den Thebanern, Leto und ihren Kindern Opfer zu bringen, und verlangte dagegen göttliche Verehrung für sich. Die beleidigte Gottheit aber strafte sie furchtbar an dem, was sie zur Sünde getrieben hatte, und unter den Pfeilen der Letoïden erlagen um Niobe alle ihre Kinder an einem Tage. Die entsetzliche Größe dieses Unglückes machte Niobe erstarren und sie ward, von den Göttern in Stein verwandelt, an die einsamen Höhen des Sipylos versetzt, wo man ihr Bild in der uralten Gestalt eines trauernden Weibes zu erkennen meinte, von dem im ersten Buche unserer Betrachtungen (Band I, S. 35) die Rede gewesen ist.

Die Gruppe vergegenwärtigt uns den Augenblick der entsetzlichen Entscheidung. Die strafenden Götter sind unsichtbar anwesend zu denken, aber schwerlich in



Verbindung mit der Gruppe dargestellt gewesen[100]); von beiden Seiten her aus der Höhe, wohin Niobe und mehre Kinder das Antlitz, der Pädagog die Hand erhebt, senden sie ihre sich kreuzenden unfehlbaren Geschosse, vor dem Klange des silbernen Bogens entfliehen die Kinder wie eine gescheuchte Heerde. Am wahrscheinlichsten standen sie so, daß sie von beiden Flügeln der Mitte zustreben und dahin unsere Blicke lenken, wo die erhabene Mutter der jüngsten Tochter entgegengeeilt ist, und jetzt, das zusammensinkende Kind an sich drückend und leise über dasselbe vorgebeugt, allein in der allgemeinen Bewegung unerschüttert dasteht wie ein Fels im Andrang der gegen ihn brandenden Wogen. Mitten in der Flucht aber sind die Geschwister von den Pfeilen der Götter erreicht, schon liegt ein Sohn langhingestreckt am Boden, ein zweiter und dritter sinken tödtlich getroffen auf die Kniee, auch die jüngste Tochter im Arme der Mutter hat das unerbittliche Göttergeschoß erreicht, eine andere Schwester ist sterbend vor einem Bruder hingesunken und der ältesten Tochter, zunächst der Mutter, ist ein Pfeil in den Nacken gedrungen, so daß ihre Flucht gehemmt scheint und die Kniee zu wanken beginnen. Vergebens fliehen die noch unverletzten Kinder über die rauhen Felsen des Gebirgs dahin, vergebens sucht der treue Pädagog den jüngsten Sohn zu bergen, hier ist kein Entkommen und keine Rettung mehr möglich, und die nächsten Minuten würden uns, wenn wir die Handlung als fortschreitend denken, Niobe allein, im Schmerz erstarrt dastehend zeigen inmitten der Leichen ihres ganzen blühenden Geschlechtes.

Die Scene ist furchtbar, und wer ihre Schilderung allein hört, ohne die Gruppe zu kennen, der mag glauben, die Darstellung müsse abschreckend sein. Und doch, wie ganz anders ist sie, wie hält sie unsere Blicke gefesselt, wie erregt sie in uns ganz andere Gefühle als die des Entsetzens und des Abscheus! Furcht und Mitleid ruft sie in unserem Herzen wach, wie jede echte Tragödie, doch nicht nur Furcht und Mitleid, auch die innigste Rührung, ja eine Erhebung des Gemüthes weiß der unsterbliche Meister durch sein Werk in uns zu bewirken. Suchen wir uns der Mittel bewußt zu werden, durch welche er dies vermochte. Zunächst ist es der Adel reinster Schönheit, der uns die Blicke von diesen selbst in ihren abgeschwächten Copien noch wunderbaren Gestalten nicht abwenden läßt. In keiner derselben tritt uns das physische Leiden mit seinen qualvollen Verzerrungen entgegen wie im Laokoon; grade daß die Niobiden dem plötzlichen Tod aus Götterhand, daß sie dem sanften Geschosse der Götter, wie Homer es nennt, erliegen, „grade daß der Übergang vom blühendsten Dasein zum Tod in seiner Spitze gefaßt ist, machte es, wie Welcker mit Recht hervorhebt, möglich, Hoheit und Kraft, Schönheit und Anmuth durchgängig in solchem Maße walten zu lassen, daß der Schrecken und die Rührung durch natürliche Schönheit der Erscheinungen gemildert wird.“ Aber diese Schönheit der Gestalten ist nicht Alles, mehr noch als sie erhebt uns die Haltung der einzelnen Personen in dieser erschütternden Handlung. Es ist ein Heldengeschlecht, das hier groß und still der göttlichen Übermacht erliegt, gegen die es sich frevelnd erhoben hatte. Kein Weheruf, kein Angstgeschrei entflieht ihren Lippen. „Still wie eine geknickte Blume“, wie Feuerbach sagt, sinkt die sterbende Schwester zu den Füßen des Bruders nieder, der auch im eilenden Laufe noch die Schwester sanft aufzufangen und, als wäre noch nicht alle Hilfe zu spät, mit übergezogenem Gewande zu schützen sucht; auch der Pfleger der Kinder bemüht sich noch den zarten jüngsten Sohn zu bergen,



nur ein Seufzer entringt sich der Brust der im Nacken getroffenen Tochter, während in dem ältern der knieenden Söhne (m) noch ein Funke vom feurigen Stolze seiner Mutter lebt, der ihn das Haupt wie trotzend dem Verderben entgegen wenden läßt[101]). Welches immer aber auch das Maß der Haltung, der Stärke und der stillen Größe in diesem untergehenden Königshause sein mag, es bildet nur die Grundlage für die Erhabenheit der Mutter, welche den räumlichen und den geistigen Mittelpunkt des Ganzen darstellt, und zu der Blick und Theilnahme immer wieder zurückkehren, so oft sie bei den umgebenden Personen geweilt haben mögen. Feuerbach hat Niobe die Mater dolorosa der antiken Kunst genannt, und das ist waidlich nachgesprochen worden; und doch ist es eigentlich nicht viel mehr als ein gefällig lautendes Wort. Denn nicht allein die schmerzenvolle Mutter ist Niobe, zunächst ist sie außerdem die stolze Königin, die ihre Würde und Hoheit auch in dem Sturme des Unglücks nicht vergißt. Diese Würde offenbart sich, wie Welcker sehr gut erinnert hat, in der Besonnenheit, welche Niobe vor allen übrigen Personen auszeichnet, und spiegelt sich in der Haltung des linken Armes, der das weite Obergewand vorüber zieht. „Das ist eine naive weibliche Geberde, meint Welcker, die Erstaunen verbunden mit Kraftgefühl und hohem Selbstbewußtsein ausdrückt. Das durch diese Bewegung in die Höhe gezogene und schön ausgebreitet herabfallende Gewand vermehrt die Würde und Schönheit der hohen Frauengestalt. Die Art das Obergewand zu fassen und zierliche oder stolze Faltenmassen zu bilden, ist ein großes Mittel in der Kunst, um Anstand, Anmuth und Vornehmheit der Person zur Erscheinung zu bringen, man denke diesen Theil weg, und die eingeschränktere Figur verliert Viel von ihrem großartigen und zugleich gefälligen, einnehmenden Charakter.“ Man denke sich, wäre etwa hinzuzufügen, auch die zweite Hand um das Kind geschlungen, das die Mutter mit der rechten fest an sich drückt und zwischen den Knieen in der Schwebe hält: der Ausdruck des Mütterlichen, der Muttersorge, des Strebens, das Kind so weit irgend möglich zu decken, wird zunehmen, ja die ganze Gestalt durchdringen; daß aber Niobe zugleich ihr Gewand emporzieht, um, wie wohl richtiger verstanden werden muß, demnächst das Antlitz mit seinem erstarrenden Schmerze zu verhüllen und den Blicken der triumphirenden Götter zu entziehn, dies zeigt uns, wie sie nicht nur Mutter, sondern auch die großgesinnte Frau sei, die sich der Göttin an die Seite zu stellen wagte. Diese beiden Elemente, dasjenige des großartigen Charakters, der Niobes bleibendes Eigenthum ist, und das des unsäglichen Schmerzes ihrer gegenwärtigen Lage durchdringen sich in der Haltung des Körpers und in dem Ausdrucke des Antlitzes auf wahrhaft staunenswerthe Weise. Die Angst und der Schmerz der Mutter läßt sie mit gebogenen Knieen und vorgebeugtem Oberkörper das geliebte jüngste Kind an sich drücken, die Kraft ihrer großen Seele läßt sie dennoch würdevoll und fest dastehn inmitten der allgemeinen Verwirrung und das Haupt emporwenden dahin, woher das furchtbare Schicksal auf sie herniederstürzt. Das Antlitz aber, von dem Fig. 105 eine Zeichnung in größerem Maßstabe bietet, welches man jedoch nicht nach dem florentiner Exemplar mit seinen allzurundlichen Formen, sondern nach dem weit schönern im Besitze des Lord Yarborough in Brocklesby Park[102]) beurteilen muß, gehört schon durch die Fülle blühender matronaler Schönheit allein zu den ersten Schöpfungen des griechischen Meißels, zeigt uns aber, was mehr ist, wie ein großer Meister mit sicherer Hand die einzig mögliche Lösung eines bedeutenden Problems zu finden weiß[103]). Niobe trotzt

nicht mehr der siegreichen Übermacht der Gottheit, denn ein solcher Trotz gegenüber dem namenlosen Unglück und bei den Leiden der Ihren wäre kindisch oder brutal, und Niobe wäre nie Mutter gewesen, wenn sie hier nur die eigene Erhabenheit empfände; aber sie ergiebt sich auch nicht, sie bittet nicht um Gnade, denn für die Gnade ist kein Raum mehr, die findet keine Stätte im Gemüthe der



Fig. 105. Kopf der Niobe.

die eigene verletzte Majestät rächenden Götter, und Niobe wäre nie Königin gewesen, hätte sich nie gegen die Göttin überhoben, wenn sie jetzt um Schonung flehen wollte. Was bleibt nun übrig? Fest und erhaben schaut sie empor zu den Göttern, auszudrücken, daß sie diese als Rächer erkenne, und ihnen zu zeigen, daß sie auch so noch Fassung bewahre, zugleich aber ringt sich ein Seufzer, ein

Stöhnen der Angst aus der gepreßten Brust und das Zusammenziehn der Brauen, das Zucken der Augenlider, namentlich des untern, ein der Natur in größter Feinheit abgelauschter Zug, verkündet uns einen im nächsten Augenblick hervorbrechenden Strom heißer, unwillkürlicher Thränen. In jenem Blick verkündet sich die Heldin, in diesen Thränen unterwirft sich die Creatur überirdischer Obmacht. Nun wird sie ihr Haupt verhüllen, und wenn die nächsten Augenblicke die Kinder alle um die Mutter dahingestreckt haben, wird Niobe dastehn göttlich groß und menschlich edel, erstarrt, zu Stein geworden vor dem Übermaß des Schmerzes.



Fig. 106. Niobide im Museo Chiaramonti.

Wenn wir uns im Vorstehenden behufs der Vergegenwärtigung des idealen Gehaltes und des dramatischen Zusammenhanges der Gruppe wesentlich an das florentiner Exemplar als das relativ vollständigste gehalten haben, so werden wir uns, um von der Schönheit der formellen Behandlung des Originals eine reine Vorstellung zu gewinnen, nicht an dasselbe, sondern, wie dies schon für den Kopf der Mutter geschehn ist, an andere Wiederholungen einzelner Theile und Figuren zu wenden haben, welche der florentiner Copie mehr oder weniger weit überlegen sind. Die Krone von allen Niobidendarstellungen ist die im Museo Chiaramonti aufgestellte Wiederholung der zweiten Tochter e, Fig. 106, welche wahrscheinlich aus Hadrians Villa in Tivoli stammt. (Vergl. die schöne Abbildung bei Stark Taf. 12, nach einer Photographie.) Auch sie wird allerdings wahrscheinlich nur als Copie zu gelten haben, wofür jedoch nicht die in der That wunderbar schöne Arbeit, sondern, nach dem oben S. 56 u. 57 Bemerkten, der Umstand spricht, daß ihrer Basis jede Andeutung des felsigen Terrains fehlt. Gegenüber dem florentiner Exemplar aber wirkt sie wie ein frisch geschaffenes Originalwerk gegenüber einer ziemlich unfreien Nachbildung, und wird ohne Zweifel eine der herrlichsten bewegten Gewandstatuen genannt werden müssen, die wir besitzen. Ähnlich, wenn auch nicht in gleichem Maße

vorzüglicher als in dem florentiner Exemplare kehrt der todt liegende Sohn n in München (Glyptoth. Nr. 141) wieder; und Ähnliches kann von andern Wiederholungen besonders auch mehrer Köpfe gelten. Die besten Exemplare aber beweisen, daß das Original der Niobegruppe auch in Hinsicht der Ausführung wie von Seiten des idealen Gehaltes sich mit den allerhöchsten Leistungen der antiken Kunst messen darf.

Daß nun das Original aller der Copien, welche wir besitzen, das von Plinius im Tempel des sosianischen Apollo gesehene skopasisch-praxitelische Werk gewesen, das läßt sich allerdings mathematisch nicht beweisen, hat aber schon deshalb die allergrößte Wahrscheinlichkeit für sich, weil wir von einer andern nach Rom gebrachten Gruppe gleichen Gegenstandes und gleicher Trefflichkeit — und nur ein in Rom befindliches Werk kann den vielen Copien zum Grunde liegen — nichts wissen, und weil alle gelegentlich angestellten Versuche, ein anderes Vorbild unserer Niobiden nachzuweisen, sehr wenig glücklich genannt werden müssen. Wir dürfen die Niobegruppe, wie wir sie kennen, demnach getrost zur Charakterisirung der beiden großen Meister, zwischen denen ihre Urheberschaft streitig ist, benutzen. Beider! und grade das macht sie, wie schon gesagt, unschätzbar, besonders deswegen, weil sie in ihrer hoch idealischen Erfindung, ihrem tiefen Pathos und ihrem reichen dramatischen Leben, bei allem Reiz der sinnlichen Schönheit ihrer unvergleichlich lieblichen Gestalten, uns besser und klarer als alles Andere zeigen muß, der Schwerpunkt der Kunst eines Skopas und Praxiteles, das heißt der attischen Kunst dieser jüngern Periode in ihren höchsten Leistungen, falle in das Gebiet des Idealen. Denn nur unter dieser Voraussetzung ist die Wahl dieses Gegenstandes und ist diejenige Darstellung desselben möglich, die uns vor Augen steht. Sicherlich aber wird diese Erkenntniß uns zu einem ahnungsvollen Schauen der uns verlorenen verwandten Werke der beiden Meister, der skopasischen Gruppen in Tegea und der Achilleusgruppe, der praxitelischen Gruppe des Koraraubes befähigen, und wahrscheinlich wird sie uns auch diejenigen Werke der beiden Meister, die wir nur aus späten, sinnlich gefärbten Berichten oder aus mangelhaften Nachbildungen kennen, in einem andern Lichte erscheinen lassen, als in demjenigen, in welchem sie uns, scheinbar in Übereinstimmung mit den Zeugnissen, in neuerer Zeit bisweilen dargestellt worden sind.

Fünftes Capitel.

Genossen des Skopas und die Sculpturen vom Maussolleum.

Am Maussolleum in Halikarnassos arbeiteten neben Skopas mehre andere Künstler, zum Theil Athener von Geburt, von denen die meisten nachweisbar beträchtlich jünger waren als Skopas, auf deren Kunstrichtung einen Einfluß des Skopas anzunehmen demnach an sich wahrscheinlich ist, wenn wir sie auch nicht gradezu als Skopas' Schüler bezeichnen können. Nach Plinius' Angabe waren die Sculpturen an der Ostseite des Maussolleums von Skopas, diejenigen im Norden



von Bryaxis, an der Westseite von Leochares, an der Südseite von Timotheos und das marmorne Viergespann auf dem Gipfel des ganzen Bauwerkes von Pythis, der wahrscheinlich mit Phyteus (oder Pyteus) bei Vitruv identisch und der Baumeister des Maussolleum sein wird. Daß auch Praxiteles als an den Sculpturen dieses kolossalen Grabmals betheiligt genannt wird, ist schon erwähnt worden.

Von den hier genannten Künstlern ist uns Pythis als Bildner litterarisch gar nicht näher bekannt, während von seinem halikarnassischen Viergespann einige bedeutende Fragmente (s. unten) erhalten sind. Über Timotheos' Werke besitzen wir nur ein paar oberflächliche Notizen. Diesen gemäß war er sowohl Marmorbildner wie Erzgießer, arbeitete in Marmor einige Götterbilder, unter denen namentlich die Artemis auszuzeichnen ist, welche mit dem skopasischen Apollon in Rhamnus und der Leto von dem jüngern Kephisodotos gruppirt oder zusammen aufgestellt war (oben S. 17) und mit diesen Statuen in den palatinischen Apollotempel nach Rom versetzt wurde, außerdem einen Asklepios in Troezen, während ein Akrolith des Ares in Halikarnassos entweder ihm oder dem Leochares beigelegt wird. Als Erzgießer wird er von Plinius (34, 92) unter den nicht wenigen Künstlern angeführt, welche „Athleten, Bewaffnete, Jäger und Opfernde" darstellten. Unter den „Athleten" werden Siegerstatuen oder auch Arbeiten im Sinne des polykletischen und des lysippischen Apoxyomenos und anderer von Lysippos gemachter athletischer Genrebilder zu verstehn sein, unter den „Bewaffneten, Jägern und Opfernden" aber Porträtstatuen von Kriegern und von vornehmen Personen, welche sich im Jagdcostüm darstellen ließen, endlich von priesterlich beschäftigten Personen, deren Individualnamen den Römern unbekannt oder gleichgiltig waren und welche sie deshalb nur nach den künstlerischen Motiven der Statuen verzeichneten. Man wird sich durch die nach dem Gesagten wohl erklärliche, kategorienweis trockene Anführung nicht dazu verleiten lassen dürfen, Arbeiten dieser Art ihre eigenthümlichen Verdienste in Composition und Formgebung oder auch eine weit größere Mannigfaltigkeit der Erfindung abzusprechen, als sich aus der summarischen Angabe nachweisen läßt. Immerhin aber wird man in diesen Angaben, welche sich erst bei Künstlern dieser Periode und den noch späteren finden, ein Zeugniß für das starke Anwachsen der Porträtbildnerei erkennen dürfen, welche, insofern es sich dabei gewiß in vielen Fällen nicht um öffentliche Aufträge und um die monumentale Verherrlichung hervorragender Menschen, sondern um Privatpersonen handelt, nicht sowohl und gewiß nicht allein aus einer principiellen Tendenz der Kunst abzuleiten sein wird, sondern uns vielmehr manche wackeren, zum Theil selbst bedeutende Künstler, denen die öffentlichen und monumentalen Aufgaben zu mangeln begannen, im Dienste des Erwerbes zeigen. Daraus aber wird folgen, daß man die Porträtbildnerei nur mit Vorsicht als ein Moment in dem Kunstcharakter gewisser bedeutender Künstler behandeln darf.

Dies scheint seine Anwendung auch auf Leochares von Athen zu finden, welcher, schon Ol. 102 (372—368) thätig und in einem [pseudo]platonischen nach Ol. 103, 2 (366) datirten Briefe als tüchtiger junger Bildner erwähnt, etwa in der Mitte seiner Laufbahn mit Skopas in Halikarnassos arbeitend, bis in die letzten Jahre Alexanders des Großen (etwa Ol. 112 oder 113, um 328) thätig gewesen sein wird. Aus einer athenischen Inschrift nun sehn wir, daß Leochares mit einem andern bedeutenden Künstler, Sthennis von Olynth zusammen die Por-



trätstatuen einer athenischen Familie, uns ganz unbekannter Bürgersleute, arbeitete, sowie von ihm auch eine vor 354 v. u. Z. von Konons Sohne Timotheos († 106, 3. 354) geweihte Statue des Redners Isokrates und diejenige eines bei Demosthenes erwähnten Eubulos von Probalinthos war. Im übrigen finden wir Leochares, und zwar nach dem platonischen Briefe zu schließen, der eine Apollonstatue erwähnt, von seiner Jugend an überwiegend mit idealen Gegenständen beschäftigt, im Porträtfache dagegen nur noch indem er die Familie Alexanders und den großen König selbst darstellte, und zwar in einer Weise, welche diese Arbeiten auf ein ganz anderes Gebiet als das der eigentlichen Porträtbildnerei versetzt. Denn das eine Mal war Leochares mit Lysippos zusammen an einer großen Erzgruppe thätig, welche Alexander auf der Löwenjagd darstellte, und die wir später genauer kennen lernen werden, das andere Mal bildete er Alexander nebst seinem Vater Philipp, seiner Mutter Olympias und Philipps Eltern Amyntas und Eurydike im Philippeion, d. h. dem Schatzhause des Philipp in Olympia aus Gold und Elfenbein, also aus einem Material, das sonst ausschließlich zu idealen, ja zu religiösen Gegenständen verwendet wird, und ohne Zweifel in einem Sinne, der eine durchaus ideale Auffassung nicht allein zuließ, sondern bedingte, gleichsam als ein heroisches, halbgöttliches Geschlecht.

Außer diesen Porträts finden wir unter Leochares' Werken ein denselben einigermaßen verwandtes Charakterbild, über dessen Bedeutung man sich indessen noch nicht völlig hat einigen können[104]). Am wahrscheinlichsten war dasselbe eine Gruppe, welche einen von der Komödie dieser Zeit verspotteten Sclavenhändler Lykiskos und einen, vielleicht von ihm feilgebotenen, Knaben, den letztern mit dem ausgeprägten Ausdrucke verschmitzter Schlauheit darstellte. Obgleich man wohl annehmen darf, daß bei dieser Arbeit auf die Porträtähnlichkeit weniger Gewicht fiel als auf die scharfe Ausprägung des Charakterausdrucks, so steht dieselbe doch unter den Werken des Leochares zu vereinzelt da, als daß man auf dieselbe weitere Schlüsse in Betreff des Charakters seiner Kunst gründen dürfte. Denn die übrigen Werke des Künstlers gehören dem mythologischen und zum Theil wenigstens dem ernstidealen Gebiete an. Drei Mal begegnen wir unter ihnen dem Zeus. Die erste dieser Statuen, welche auf der Akropolis von Athen stand, scheint ein Weihgeschenk gewesen zu sein, welches, neben dem alten Bilde des Zeus Polieus aufgestellt, gleichsam dessen künstlerische Verjüngung darstellte; sie ist nicht ohne einige Wahrscheinlichkeit auf athenischen Bronzemünzen wiederzuerkennen[105]). Der zweite Zeus stand im Peiraeeus mit dessen Demenfigur gruppirt, der dritte stellte den Gott als Donnerer dar und war unter dem Namen Juppiter Tonans später auf dem Capitol in Rom aufgestellt, wo Plinius sie des höchsten Lobes werth hält, ohne daß wir freilich nachweisen können, worin die Vorzüge der Statue bestanden haben. Zu den drei Zeusstatuen gesellen sich drei solche des Apollon, von denen die erste in ähnlichem Verhältnisse zu einem alten Bilde des Apollon Alexikakos, vor dessen Tempel sie aufgestellt war, gestanden zu haben scheint, wie der erste Zeus zum alten Bilde des Polieus[106]). Der zweite Apollon ist das von (Pseudo-)Platon erwähnte Jugendwerk des Meisters, welches für Dionysios von Syrakus angekauft wurde, und der dritte, vielleicht in der Gegend des Arestempels in Athen aufgestellt, war mit einer Binde im Haar oder sich eine solche um das Haar legend dargestellt[107]). Leider sind wir über diese Werke eben so wenig genauer unterrichtet, wie über den kolossalen akrolithen Ares in Halikar-

nassos, den Einige dem Leochares, Andere, wie schon gesagt, dem Timotheos beilegten, und der demnach jedenfalls ein Werk aus der Blüthezeit dieser Künstler war, die eine Generation jünger sind als Skopas. Einen um so bestimmtern und



Fig. 107. Ganymedes vom Adler emporgetragen, nach Leochares.

zugleich hohen Begriff von der Kunst des Leochares dagegen erhalten wir aus seinem vom Adler geraubten Ganymedes, von dem ziemlich unzweifelhafte Nachbildungen, die vorzüglichste im Vatican, (Fig. 107) auf uns gekommen sind.

Plinius berichtet: „Leochares machte den Adler, welcher zu fühlen schien, was er in Ganymedes raube und wem er ihn bringe, und der den Knaben auch durch das Gewand noch vorsichtig mit den Fängen anfaßte.“ Wir besitzen nicht wenige, auch in statuarischer Ausführung nicht wenige Darstellungen der Entführung des Ganymedes, welche von Otto Jahn [108]) zusammengestellt und trotz aller äußerlichen Ähnlichkeit sämmtlicher Exemplare nach zwei Weisen der Auffassung gesondert worden sind. In der einen Classe ist der Adler augenscheinlich das Thier des Zeus, sein Abgesandter, um den schönen Knaben dem liebeglühenden Gotte zu bringen, und dieser läßt sich von dem königlichen Raubvogel ohne Zeichen des Schreckens, ja mit einem gewissen kindlichen Behagen, aber doch auch ohne eine Spur eines tiefer erregten Gefühles emportragen. Dieser Classe gehört das vaticanische Exemplar an. Die andere Classe faßt die Sache üppiger; hier ist der Adler augenscheinlich nicht der Vogel des Gottes, sondern der verliebte Gott selbst, verwandelt in seines Begleiters Gestalt; er neigt den Kopf über die Schulter des Lieblings, als wolle er die Lippen des schönen Knaben berühren, der seinerseits die Person seines Räubers durchaus zu erkennen scheint, und sich demselben in zärtlicher Neigung hingiebt. Diese Classe wird am vollendetsten vertreten durch eine Gruppe im archaeologischen Museum der Bibliothek von San Marco in Venedig, von der sich übrigens, beiläufig bemerkt, noch sehr wohl zweifeln läßt, ob sie im Alterthume, wie jetzt, schwebend aufgehängt war und ob nicht vielmehr die Stütze verloren gegangen ist, und diese Auffassung erscheint weiter z. B. an der Halle von Thessalonike als Gegenstück der Leda mit dem Schwan, in deren Darstellung wir zwei den zwei Classen der Ganymedesdarstellungen ganz entsprechende Auffassungen nachweisen können.

Jahn stellt es nach dieser von ihm zuerst wahrgenommenen feinen Unterscheidung als zweifelhaft hin, welche dieser beiden Auffassungsweisen auf das Original des Leochares zurückgehe. Aus zwei Gründen mit Unrecht. Erstens nämlich leidet Plinius' Ausdruck, der Adler scheine zu fühlen, wem er den Knaben bringe, ausschließlich auf diejenige Composition Anwendung, in welcher der Adler als Adler, nicht als der verwandelte Zeus selbst erscheint, und zweitens findet das vorsichtige Ergreifen des Knaben durch die Gewandung nur auf die vaticanische Gruppe Anwendung, in welcher die lange Chlamys zwischen dem Adler und dem Ganymedes liegt und (was in der Zeichnung nicht ganz deutlich hervortritt) beiderseits von den Fängen des Adlers mit gefaßt wird, nicht aber auf die venetianer Gruppe, in welcher der Ganymedes nur einen kurzen Kragen um die Schultern trägt und der Adler den nackten Körper (und zwar nicht an der Rippenpartie, sondern an den Hüften) in den Fängen hält, an den er sich — nur allzu deutlich! — anschmiegt. So wird auf diesem Punkte bewiesen, was trotz dem, was von einigen Seiten dagegen gesagt worden, schon an sich als ungleich wahrscheinlicher gelten muß, daß nämlich eine keuschere und naivere Composition in späteren Wiederholungen des Gegenstandes sinnlicher und lüsterner gewendet worden ist, als das Gegentheil, daß eine ursprünglich stark sinnlich gefärbte Darstellung später veredelt und geläutert worden wäre. Dies Ergebniß aber, welches sich aus einer genauern Betrachtung der Ledamonumente nicht weniger sicher gewinnen läßt, ist gegenüber der Neigung mancher neueren Schriftsteller, die Kunst dieser jüngern attischen Schule als der Sinnlichkeit und selbst der Lascivität verfallen zu betrachten und darzustellen, von besonderer



Bedeutung. Wer diese Ansicht nicht theilt, vielmehr in der Periode, von der hier geredet wird, nur einzelne Ansätze zum eigentlich Üppigen und Wollüstigen in der Kunst anzuerkennen vermag, der muß mit Freude ein Monument wie den in der kleinen vaticanischen Statue verbürgten Ganymedes von Leochares begrüßen, welches von einer so keuschen und edlen Auffassung eines an sich verfänglichen Gegenstandes Zeugniß ablegt, daß selbst das zarteste Gefühl von demselben nicht verletzt werden kann.

Das ist aber nicht das einzige Interesse der Gruppe. Dieselbe ist ein Wagniß der plastischen Kunst, aber ein mit dem größten Glücke gelungenes. Eine schwebende Gestalt zu bilden, eine Gestalt, welche den Boden auf keinem Punkte mehr berührt, geht eigentlich, wie dies bei der Besprechung der Nike des Paeonios etwas näher erörtert worden ist, über die Grenzen der im materiellen, wuchtigen Stoff materiell darstellenden Bildhauerkunst hinaus und hat etwas durchaus Malerisches. Das Schweben thatsächlich zu machen, indem die Figur aufgehängt wird, wie dies heutzutage bei der erwähnten Gruppe in Venedig der Fall ist, heißt die Schwierigkeit nur umgehn und zwar in unkünstlerischer Weise. Denn es ist unmöglich das Aufhängungsmittel dem Auge ganz zu entziehn, oder, wenn dies möglich wäre, einen beängstigenden Eindruck bei dem Beschauer zu beseitigen, der eine Marmor- oder Erzmasse über seinem Haupte hangen sieht, ohne zu wissen, wie sie gegen das Herunterstürzen gesichert ist. Deswegen ist ein derartiges thatsächliches Aufhängen schwebender Figuren, soweit wir dasselbe sicher nachweisen können, im Alterthum auf kleine Terracottafiguren beschränkt geblieben. Leochares aber war sich des Anstößigen eines solchen Verfahrens in einem größern Werk offenbar voll bewußt und vermied eine Spielerei, die des modernen Ballets würdiger ist, als der antiken Plastik; er gab seiner Gruppe in dem Baumstamme, an welchem dieselbe mit der Rückseite haftet, eine feste und ausreichende Stütze, die aber, weil sie aus der ganzen Situation innerlich motivirt ist, uns nicht als Stütze, sondern als nothwendiger Theil der Darstellung erscheint. Unter diesem Baume, so haben wir uns die Handlung entwickelt zu denken, ruhte der schöne, durch den Hirtenstab und die am Boden liegen gebliebene Syrinx charakterisirte Hirtenknabe, den treuen Hund zur Seite, auf den Gipfel dieses Baumstammes ließ sich der gewaltige Adler herab, von ihm aus ergriff er seine Beute, und jetzt strebt er mit den mächtig ausgebreiteten Fittigen, den zart und doch sicher gefaßten Knaben in den Fängen, an eben diesem Baumstamme vorüber der Höhe zu, wohin sein Blick und der des Jünglings sich wendet, während der treue Hund allein am Boden zurückbleibend dem emporschwebenden Herrn nachheult, „ein Motiv, das, um Jahns Worte zu gebrauchen, nicht nur durch seine Gemüthlichkeit anspricht, sondern auch wesentlich dazu beiträgt, den Eindruck des Emporschwebens zu verstärken.“ Derselbe Gelehrte hat auch mit Recht daran erinnert, was sich in der Gruppe ausspreche, sei das:

Hinauf, hinauf strebts!

des Goethe'schen Ganymed, und, was dem Wesen einer Marmorgruppe zu widersprechen scheine, den leichten Flug, das Emporschweben auszudrücken, sei die Hauptaufgabe des Künstlers gewesen, der diese Gruppe erfand. „Diese hat er, fährt Jahn fort, mit feinem Sinn ergriffen und mit meisterlicher Technik ausgeführt, und, um sie ganz rein, ganz in sich geschlossen darzustellen, alle Motive, mochten sie sich sonst, sei es durch sinnlichen Reiz, sei es durch leidenschaftliche





Gluth noch so sehr empfehlen, fern gehalten. — Die ganze Gruppe aber macht einen außerordentlich reinen und wahrhaft bukolischen Eindruck." Sicherlich war derselbe kein anderer in dem Originale, welches, obgleich von Erz gegossen, des stützenden Baumstammes in dem vorliegenden Falle eben so wenig entrathen konnte, wie die Marmorcopie, welche auch den feineren Schönheiten des Originals wohl zu entsprechen scheint. So in der Chlamys, die von des Knaben Schulter hangt, und, schön und effectvoll behandelt, in ihren lind bewegten Falten das Emporschweben glücklich abspiegelt, besonders aber auch in der Stellung des Adlers, welche der in den Worten des Plinius angedeuteten: der Adler scheine zu fühlen, was er in Ganymedes raube, durchaus entspricht. Denn offenbar hat dieser den schönen Knaben nicht gepackt wie ein Raubvogel seine Beute packt, sondern er faßt ihn so, daß dem Emporgetragenen keinerlei Beschwerde entsteht. Demgemäß giebt sich dieser auch ruhig der Bewegung hin, „er ist in einer fast ganz graden Haltung, mit geschlossenen Beinen, gebildet, so daß er sich nicht nur nicht widersetzt, sondern dem Adler das Tragen erleichtert, wodurch also die Vorstellung des Aufwärtsschwebens sehr begünstigt wird" (Jahn). Und eben so sehr wird dieser Eindruck durch die Mächtigkeit des Trägers mit den majestätisch ausgebreiteten Schwingen gefördert, durch ein feines Abgewogensein der scheinbaren Last und der tragenden Kraft des Thieres. Auf die reizvollen Contraste in der Folge und der Dimension der Linien und auf die Schönheit des Ganymed braucht kaum besonders aufmerksam gemacht zu werden, und so wird man in jedem Betracht dies Kunstwerk als ein Höchstes in seiner Art anzuerkennen haben.

Allerdings reicht dies eine Meisterwerk nicht aus, um den eigenthümlichen Kunstcharakter des Leochares zu bestimmen, und wir werden uns begnügen müssen, aus dem Ganymed und aus den übrigen genannten Werken Leochares als einen Künstler zu erkennen, der, überwiegend idealen Darstellungen und idealer Auffassung geneigt, innerhalb des Kreises der Production steht, welchen attische Künstler vor anderen mit Vorliebe und Glück inne gehalten haben.

Noch weniger Genaues als über Leochares können wir über den vierten Genossen des Skopas am Maussolleum, über den Athener Bryaxis sagen, der, vielleicht bis über Ol. 117, 1 (312) thätig, wenn dies Datum zutrifft, als Jüngling mit dem alternden Skopas zusammen gearbeitet haben müßte. Was wir von ihm wissen, beschränkt sich auf die Namen einiger Werke, welche allesammt bis auf eine Porträtstatue des Seleukos (Nikator) dem Gebiete idealer Gegenstände angehören.

Am meisten Aufmerksamkeit dürfte unter den Arbeiten des Bryaxis, welche wesentlich diejenigen Gottheiten darstellten, die in dieser Periode mit Vorliebe gebildet wurden (außer Zeus und Apollon in Patara in Lykien, Apollon nochmals in Daphne bei Antiochia, Dionysos in Knidos, Asklepios und Hygieia in Megara), das Ideal des mit dem aegyptischen Sarapis identificirten Pluton verdienen; das ist der Unterweltsgott als Geber des Segens und Reichthums, der aus dem Schooße der Erde stammt. Denn Pluton erscheint in erhaltenen Nachbildungen [109]) als eine geistreich modificirte Darstellung des Zeus, nur daß er als der Unterweltszeus neben dem Himmelsgott, mit dessen kanonischer Gestalt verglichen, in's Finstere und Trübe neigt. Daß Bryaxis das Ideal des Pluton verdankt werde, ist freilich nichts weniger als sicher, aber immerhin möglich nach Brunns [110]) geschickter Behandlung der verworrenen und zum Theil wenigstens abenteuerlichen und daher



auch hier nicht näher zu erörternden Nachrichten über die Statue dieses Gottes von Bryaxis, welche von Sinope oder einer andern Stadt am Pontos oder von Seleukia an Ptolemaeos Philadelphos geschenkt und von diesem auf dem Vorgebirg Rhakotis aufgestellt worden sein soll.

Etwas näher, da wir auch nach den neuesten Funden in Knidos zwischen dem Dionysos des Bryaxis und demjenigen des Skopas (oben S. 14) noch nicht sicher zu unterscheiden vermögen, kennen wir nur noch den daphneïschen Apollon, der in allerdings sehr späten (byzantinischen) Quellen als Akrolith in der Gestalt des Kitharoeden mit langem um den Leib gegürtetem Chiton geschildert und von dem gesagt wird, er gleiche einem Singenden, zugleich aber, er spende aus einer goldenen Schale, was sich wohl nicht vereinigen läßt.

Die Nachricht über eine Darstellung der Pasiphaë, der in unnatürlicher Liebe entbrannten Gemahlin des Königs Minos von Kreta durch Bryaxis stammt aus einer zu wenig zuverlässigen Quelle (Tatian, s. SQ. Nr. 1326), als daß es sich lohnte, zu untersuchen, um was es sich dabei gehandelt haben mag.

In Kürze sei schließlich noch des Künstlers gedacht, den wir mit Leochares zusammen an den oben erwähnten attischen Porträtstatuen beschäftigt fanden, des Sthennis aus Olynth. Pausanias kennt von ihm zwei athletische Siegerstatuen, Plinius nennt ihn als Meister einiger später in Rom aufgestellter Götterbilder der Demeter, des Zeus und der Athena; wenn diese eine Gruppe bildeten, was aus Plinius' Worten nicht klar ist, so bleibt die sie verbindende Handlung oder mythologische Idee zu errathen. Außerdem führt ihn Plinius als einen der Künstler an, welche „weinende Matronen, Betende und Opfernde" gebildet haben, unter denen weibliche Porträtstatuen (unter den weinenden oder trauernden Matronen wohl Grabstatuen) zu verstehn sein werden wie unter den Bewaffneten, Jägern und Opfernden (oben S. 63) männliche, welche also für uns in ihrer summarischen Anführung kein Interesse bieten können. Das berühmteste Werk des Sthennis war die Statue des Heros Autolykos von Sinope, welche von Lucullus nach der Einnahme dieser Stadt nach Rom versetzt wurde.

Es ist schon am Eingange dieses Capitels bemerkt worden, daß die hier behandelten Künstler (Sthennis ausgenommen) die Genossen des Skopas bei der plastischen Ausschmückung des Maussolleums, d. i. des Grabmales des Ol. 107, 2 (350) verstorbenen Königs Maussollos von Karien in Halikarnassos waren. Von dem Architektonischen dieses zu den sieben Wunderwerken der Welt gerechneten Grabmales, welches seinen Namen auf alle späteren Prachtgräber vererbt hat, ist hier nicht, oder nur insofern zu handeln, wie es zum Verständniß des an ihm angebrachten plastischen Schmuckes nöthig erscheint [111]); desto näher aber ist auf diesen letztern einzugehn, von dem uns eine Reihe der wichtigsten Entdeckungen der vierziger und fünfziger Jahre unseres Jahrhunderts bedeutende Fragmente überliefert hat.

Die Geschichte dieser Entdeckungen [112]) beginnt im Jahre 1846, in welchem durch Lord Stratford de Redcliffe 13 Reliefplatten in das britische Museum gelangten, welche in das von rhodischen Rittern im Jahre 1522 erbaute Castell von Budrum, gelegen auf der Stelle des alten Halikarnassos, eingemauert waren, wo sie schon im vorigen Jahrhunderte der Reisende Dalton gesehn und flüchtig gezeichnet hatte. Bald darauf durch eine vierzehnte Platte ebendaher vermehrt, zu der sich später drei von Frau Mertens-Schaaffhausen aus Bonn in Genua in der

Villa di Negro entdeckte, jetzt ebenfalls in London befindliche Stücke gesellten, wurden diese Reliefe zuerst von Newton, der anfänglich ihren Werth gering anschlug, (im Classical Mus. V, 270 sqq.) und von Urlichs (Arch. Ztg. 1847, Nr. 11[113]) beschrieben, welcher Letztere „Originale der großen Künstler (des Maussolleums) und Arbeiten ihrer Gesellen zu unterscheiden suchte", während die erste Publication 1850 in den Monumenten des archaeol. Instituts (V, Taf. 18—21) erfolgte und mit einem fast unbedingt lobenden Texte von E. Braun (Ann. 1850, p. 285 sqq.) begleitet wurde. Die Vermuthung, diese Reliefe möchten vom Maussolleum herrühren, war nämlich sofort aufgestiegen, und diese Vermuthung, obgleich eine Zeit lang bezweifelt und bestritten, hat sich nun durch die im Jahre 1856 begonnene, von Newton unter der Mithilfe Pullans geleitete umfassende Ausgrabung in Halikarnassos, deren Resultate in einem Prachtwerke[114]) vorliegen, durchaus bestätigt, indem nicht allein die Ruinen des Maussolleums unzweifelhaft aufgefunden und nachgewiesen, sondern in denselben und in ihrer unmittelbaren Umgebung außer einer Fülle sonstiger Sculpturfragmente auch noch einige Friesplatten entdeckt wurden, welche zu den früher bekannten augenscheinlich gehören. Durch diese neuen Funde, welche uns, abgesehn von Anderem, eine ganze Reihe kolossaler Statuen als Theile der plastischen Ausschmückung des Maussolleums kennen gelehrt haben, sind nun auch die Reliefe in ein ganz anderes Licht gerückt als in dem sie standen, so lange sie die allein bekannten Sculpturen vom Maussolleum waren, so daß sie jetzt als ein verhältnißmäßig untergeordneter Theil der Decoration desselben betrachtet werden können und müssen, während sie früher als die Hauptsache gelten sollten, als jene Sculpturen, welche die großen Meister ihres eigenen Ruhmes wegen nach dem Tode der Königin Artemisia (s. u.) vollendeten und von denen Plinius sagt: noch heute erkennt man in ihnen den Wettstreit der Hände (hodieque certant manus). Demgemäß stellt sich das Problem über das Verhältniß dieser Friesreliefe zu den Meistern heute auch ungleich einfacher dar, als es damals erscheinen konnte; wenn aber seine Lösung auch jetzt noch, wie weiterhin gezeigt werden wird, ihre Schwierigkeit hat, so haben die früher ausgesprochenen Zweifel an der Zugehörigkeit der Friesreliefe zum Maussolleum, so irrthümlich sie sein mochten, schwerlich die harte Beurteilung verdient, welche man ihnen von mehren Seiten hat angedeihn lassen.

Das Gebäude selbst — wahrscheinlich entworfen und begonnen unter Maussollos, nach seinem Tode unter seiner Witwe Artemisia, wie es scheint von Satyros und Pythis oder Pythios weiter gebaut, von dem Letztgenannten und von Skopas, Leochares, Bryaxis und Timotheos mit plastischem Schmuck versehn, nach Artemisias Tode (Ol. 107, 4 oder 108, 1. 348) von den genannten Meistern auch ohne Aussicht auf weitern Lohn, ihres eigenen Ruhmes wegen vollendet — dies Gebäude, von dem in neuerer Zeit eine Reihe von Restaurationen gezeichnet worden sind, die in den Einzelheiten alle von einander abweichen[115]), bestand der Hauptsache nach aus einem mächtigen Unterbau von Quadern, welcher die Grabkammer einschloß, darüber aus einem säulenumgebenen tempelartigen Bau, welcher zum Heroencult des Verstorbenen gedient haben wird und endlich einer diesen Bau bekrönenden hohen Stufenpyramide, auf deren Gipfel ein kolossales Viergespann, dieses von Pythis Hand, den Abschluß des Ganzen bildete. Dieses ganze Bauwerk, das bei einem Umfange von 440 Fuß 140 Fuß emporragte, war nun mit dem reichsten plastischen Schmuck ausgestattet, von welchem der an der Ostseite befindliche von Skopas, derjenige der Westseite



von Leochares, der auf der Nordseite von Bryaxis und endlich derjenige im Süden von Timotheos herrührte [116]).

Von diesem plastischen Schmucke ist eine überaus grosse Menge allerdings in sehr fragmentirtem Zustande (die Maussollosstatue Fig. 109 wurde aus 65 Stücken zusammengesetzt und noch fehlen ihr die Arme und der linke Fuß) durch Newton in das britische Museum gelangt, daselbst allerdings nur so weit das besser erhaltene reicht in einem eigenen Saale vor dem Parthenonsaale, zusammen hauptsächlich mit den Resten des Tempels der Athena Polias von Priene aufgestellt und wenngleich erst zum kleinern Theile publicirt so doch theils durch Abgüsse, theils durch Photographien wenigstens in den meisten Hauptstücken zur allgemeinern Kenntniß gebracht. Da die Fundorte der meisten Stücke genau notirt sind, so wird es allerdings erlaubt sein, die also örtlich bestimmten Fragmente je nach der Seite des Gebäudes, an der sie gefunden sind, den einzelnen der genannten Künstler zuzuschreiben; dagegen muß gleich hier ausdrücklich und unumwunden erklärt werden, daß alle und jede Einordnung der verschiedenen Statuen (ausgenommen die Quadriga vom Gipfel) und vielleicht der Reliefe in die restaurirte Baulichkeit, wie diese Restauration selbst, auf nichts als auf Vermuthungen beruht [117]), und daß die Vermuthungen der verschiedenen Restauratoren und der übrigen Gelehrten, welche über den Gegenstand geschrieben haben, über den den einzelnen plastischen Werken anzuweisenden Platz bei fast allen diesen Werken, zum Theil weit genug, auseinandergehn. Es ist dies ein Punkt, auf welchem wir unser Nichtwissen mit Nachdruck betonen, und wo wir hervorheben müssen, daß dies zu thun viel gerathener ist, als eine durch Conjecturen über den Aufstellungsort der einzelnen Bildwerke bedingte oder gefärbte aesthetische Würdigung derselben.

Die erhaltenen Fragmente zerfallen in solche von statuarischen Rundwerken und in Reliefe. Mit den ersteren ist die Durchmusterung zu beginnen.

1. Statuarische Überreste. Von der Quadriga des Pythis auf dem Gipfel sind Stücke der Räder und abgesehn von mehren kleineren Stücken zwei fragmentirte Pferde (das Vordertheil eines Deichselpferdes mit dem antiken ehernen Gebiß und das Hintertheil eines der äußeren Pferde) erhalten, von denen besonders das erstere, wenn es auch weniger ideal ist, als die Parthenonpferde, als überaus mächtig und bedeutend gerühmt werden muß. Die Behandlung ist, wie dies bei einem auf die Fernwirkung berechneten Werke verständigerweise nicht anders sein kann, in großen Massen mit festen und kraftvollen Formen in einer gewissen derben Tüchtigkeit durchgeführt, doch ohne alle Härte oder decorative Oberflächlichkeit, so daß auch das feinere Detail von Hautfalten und Adern sorglich und genau zum Ausdruck gelangt. Nach der Annahme der meisten Gelehrten haben auf dem Wagen dieses Viergespanns zwei auf uns gekommene kolossale Statuen, eine männliche und eine weibliche, gestanden. In der männlichen (Fig. 109), welche augenscheinlich kein Idealbild ist, erkennt man nicht ohne guten Grund das Porträt des Maussollos, welcher in voller Manneskraft dargestellt ist, mit kurzgeschorenem Voll- und Schnurbart und zurückgestrichenem langem Haar, „nicht idealisch schön in seinen etwas kurzen und breiten Proportionen (von nur 6 Kopflängen im Körper) aber voller Energie und Willenskraft, die sich in den über die Augen stark vorspringenden Superciliarknochen und dem festgeschlossenen Munde kundthut. Das lange über einen Chiton (in guter Nachahmung des Stoffes sogar

mit Andeutung der Druckfalten, welche der vor dem Gebrauche zusammengelegte Stoff annahm, aber in nicht grade vorzüglicher Anordnung der Falten) herabwallende Gewand entspricht der Würde des Herrschers, der auf den rechten (mit



Fig. 108. Statue der s. g. Artemisia. Fig. 109. Porträtstatue des Maussollos.

sehr zierlich gearbeitetem Schuhwerk) bekleideten Fuß sich stützte und nach der (etwas) erhobenen linken Schulter zu urteilen, in der Linken (niedrig gefaßt) eine Waffe [Lanze] oder ein Scepter trug" (Urlichs). Die weibliche, an Maßen entsprechende Gestalt (Fig. 108), welche mit einem feinfaltigen, bis auf die Füße

herabreichenden Untergewand und einem schleierartig von dem Kopfe herabfallenden, naturwahr und schön geordneten Obergewande von leichtem Stoffe bekleidet ist, das quer über den Leib gezogen in reichen Massen über den linken Arm fällt, während der nackte rechte Fuß auf starker Sandale ruht, diese weibliche Gestalt, deren Gesicht leider gänzlich zerstört ist, in der man aber gleichwohl nicht mit Unrecht Maussollos' Gemahlin Artemisia zu erkennen glaubt, hat man sich meistens als die Lenkerin des Gespannes neben dem Maussollos im Wagen stehend gedacht. Doch spricht für diese Annahme, namentlich aber dafür, die weibliche Figur sei die Lenkerin gewesen, eigentlich nichts, wohl aber gar Manches entschieden dagegen und auch die Stellung der Maussollosstatue auf dem Wagen ist nicht über jeden Zweifel erhaben, wenngleich die von Stark (Philol. XXI, S. 464 f.) gegen die für diese beiden Kolossalfiguren angenommene Aufstellung ausgesprochenen Bedenken wohl nicht in allen Stücken das Richtige treffen. So wird man in Abrede stellen müssen, daß der Maussollos eine geringe Ausführung der Rückseite zeige, da diese vielmehr der Vorderseite durchaus entspricht. Viel eher kann man anerkennen, daß die zierliche Ausführung der bei der Aufstellung in einem Wagensitze und in der Höhe nie sichtbaren unteren Partien der Gewandung und besonders der eigenthümlichen Fußbekleidung dieser Aufstellung widerspreche; und noch entscheidender als dieses scheint der durchaus ruhige Stand, welcher festen Boden, nicht aber einen beweglichen Wagensitz als Unterlage voraussetzen läßt. Trotz dem Allen wird es sich fragen, ob man den ohne Zweifel vorgestreckt gewesenen rechten Arm anders, als die Zügel des Gespannes haltend wird, reconstruiren können. Von der Artemisia, bei welcher auch nicht ein Glied wie das einer Wagenlenkerin bewegt ist, wird man, falls sie mit dem Maussollos zusammengehört, nur annehmen können, daß sie ihm, scepterhaltend, ruhig zur Seite, und zwar dann wahrscheinlich rechts von ihm gestanden habe. Doch ist alles dies nicht sicher, und wenn Stark annimmt, daß beide Kolossalgestalten anstatt auf dem Wagen vielmehr im Innern der Tempelcella gestanden haben, so hat diese Vermuthung ohne Zweifel Manches für sich. Die Frage wird aber einstweilen unentschieden bleiben müssen.

Theils an der Nordseite des Maussolleums und zwar in ziemlich bedeutender Entfernung vom Gebäude, theils im Castell von Budrum sind Fragmente einer beträchtlichen Anzahl Löwen gefunden, von denen 8 im Museum aufgestellt, die Fragmente von weiteren 5—6 im Magazin sind. Diese Löwen, welche 1,39 m. Kopfhöhe haben, stehn ruhig aufrecht, den Kopf theils rechts, theils links wendend, so daß man sie wohl ohne Zweifel einander paarweise gegenüber angeordnet zu denken hat; wo aber, ist ganz unsicher. Nach Urlichs wären sie, „wenn sie mit dem Gebäude zusammengehangen haben", am wahrscheinlichsten auf den Stufen und zwischen den Säulen angebracht gewesen, „indessen ist auch nicht unmöglich, daß sie an der Nordseite, nach Art der aegyptischen Dromoi, eine Allée gebildet haben." Dem widerspricht Stark, der sie auf den Stufen der obern Pyramide anbringen will, während Pullan und Fergusson sie in verschiedener Art mit dem Unterbau in Verbindung bringen. Allgemein und zwar mit Recht wird ihre Vortrefflichkeit, namentlich diejenige der Köpfe und zumal die des einen derselben, welcher bei Newton (Travels II, p. 136) abgebildet ist, gepriesen. Sie zeigen bei einer maßvollen, aber keineswegs oberflächlichen, an diejenige der Pferde der Quadriga erinnernden Behandlung der Formen eine sehr glückliche Mischung von Naturalismus und Stilisirung, welche sie für einen decorativen Zweck in Verbindung



mit Architektur geeignet macht, so besonders außer in der streng geordneten Stellung im Verhältniß zu der Natürlichkeit der Formen, im Contrast der streng gebildeten Mähnen zu einer detaillirtern, weichern, und wieder mehr naturalistischen Ausführung der Köpfe. Außer den Löwen sind auch noch andere Thiere im Umkreise der Ausgrabungen gefunden, so an der Nordseite ein kolossaler ruhig stehender Widder, neben dem, wie eine Bruchfläche an seiner rechten Seite zeigt, wahrscheinlich eine menschliche Figur stand, so weiter der Rest eines Eberkopfes, während man zum Maussolleum auch Thierstücke rechnet, die theils in das Castell von Budrum eingemauert, theils in Constantinopel sind. Urlichs meint daraus schließen zu dürfen, daß Thierjagden in freien Gruppen [wo?] aufgestellt gewesen seien. Dies und deren etwaige Verbindung mit dem ganzen Monumente muß aber als ganz und gar problematisch erscheinen.



Fig. 110. Fragment einer Reiterstatue vom Maussolleum.

Auch die übrigen statuarischen Reste rühren größtentheils von der Nordseite her, fallen also in das Bereich der Thätigkeit des Bryaxis. So vor Allen der Torso einer wesentlich mehr als lebensgroßen (wahrscheinlicher männlichen als weiblichen) Reiterfigur auf gewaltig dahinsprengendem Pferde (Fig. 110), welche als eines der kostbarsten Stücke der gesammten Maussolleumssculpturen ausgezeichnet zu werden verdient. „Der Leib des Pferdes, schreibt Newton in einer vortrefflichen Schilderung, ist meisterhaft modellirt, die bäumende (eher ansprengende) Bewegung ergreift die ganze Gestalt und die schwere, feste Marmormasse scheint vor unseren Augen sich zu biegen und zu springen, als wenn die verborgene Energie des Thieres plötzlich ganz hervorgerufen und in einer Bewegung vereinigt wäre. Eben so kunstreich ist der Reiter dargestellt; sein Sitz ist unübertrefflich, das rechte Bein und der Schenkel [in engen Beinkleidern] scheinen an das Pferd angewachsen; die Art, wie die Seite der Bewegung des Pferdes nachgiebt, wird durch den Faltenwurf bewunderungswürdig ausgedrückt. Die Stellung der Hand, welche den Zügel hält,

ist sorgfältig berechnet, der Ellenbogen fest, die Faust biegsam, der Daumen fest auf die Zügel gelegt.“ Newton hält die Statue für einen karischen Fürsten oder Heros, welcher einen Feind besiegt, Stark weist auf die Ähnlichkeit der Perser im Friese des Tempels der Nike Apteros hin, Fergusson erklärt die Figur als Amazone, Urlichs combinirt sie mit den, wie schon gesagt, an und für sich höchst problematischen und durch das einzige Eberkopffragment gewiß nicht erweislichen Thierjagden, während Andere sie noch anders unterbringen. — Ferner gehört der Nordseite ein bekleideter ursprünglich fast 3 m. hoher männlicher Torso, der, so weit man nach einem kleinen Stück der erhaltenen Hinterseite urteilen kann, nur auf Vorderansicht berechnet ist.

Auf der Westseite, also dem Gebiete des Leochares, fand man den jetzt etwas mehr als 1 m. messenden Torso einer männlichen, mit dem Himation bekleideten Figur, welche, wie der Rest des rechten Beines zeigt, mit gekreuzten Füßen, also etwas lässig gestanden hat; an der Ostseite, also derjenigen, wo Skopas arbeitete, den kolossalen Torso eines auf einem viereckigen Throne mit nach beiden Seiten überhangendem Kissen sitzenden Mannes, jetzt noch 1,95 m. hoch, während an der Höhe etwa 0,63 m. (Kopf und Hals) fehlen werden. In dieser mit dem Chiton, aus dem der leicht auf dem Schenkel ruhende rechte Arm nackt hervortritt, und mit dem weitfaltigen Himation bekleideten Figur, bei der nichts auf ein Porträt hinweist, welche vielmehr einen ganz idealen Eindruck macht, glaubt man einen Zeus erkennen zu dürfen, welcher die linke Hand ziemlich hoch auf einen Speer oder ein Scepter stützte und in der rechten Hand irgend ein anderes Attribut vorgestreckt hielt. Wegen der bei rein griechischen Zeusgestalten ungewöhnlichen Bekleidung des Oberkörpers verweist Urlichs mit Recht besonders auf die sehr schöne stehende Figur des Zeus Labraundeus auf den Münzen der karischen Könige, welche ebenfalls mit dem Chiton bekleidet ist, und nimmt an, daß eben diese nationale Gottheit mit der Lanze in der Linken, dem Beil in der Rechten hier hat dargestellt werden sollen, welche letztere Annahme indessen keine große Wahrscheinlichkeit für sich hat. Über den künstlerischen Werth gehn die Urteile etwas auseinander; während Newton früher die Statue höchst günstig beurteilte, hat er sich später, namentlich in Betreff der Gewandung kühler ausgesprochen; ihm tritt in dieser beschränktern Werthschätzung Stark bei, während Lützow (bei Urlichs) wiederum den Faltenwurf herrlich, dem parthenonischen auch in den spitzen Linien, welche die Falten begrenzen, ähnlich nennt. Bei dem stark ruinösen Zustande des Fragmentes ist ein ganz präcises Urteil kaum möglich und nur das kann man versichern, daß, so weit die Draperie erhalten ist, sie einen eben so naturwahren wie großartigen Eindruck macht. Schwerlich hat jedoch das Urteil, daß die herrliche, aber sehr verschiedene Niobide Chiaramonti (oben Fig. 105) gegen dies Fragment wie eine Copie hinter einem Original zurückstehn soll, irgend welche Berechtigung.

An der Südseite, also im Bereiche der Thätigkeit des Timotheos, ist nur ein überlebensgroßer weiblicher Torso im einfachen Chiton mit verborgener Gürtung gefunden worden, welcher zur Begründung eines Urteils über einen besondern Kunstcharakter nicht ausreicht.

Zu den Statuen gesellen sich noch Köpfe von solchen, welche, zum Theil kolossal, meistens ohne Zweifel Götterbildern angehört haben werden. Besonders hervorgehoben werden vier kolossale weibliche Köpfe, von denen aber nur drei constatirt

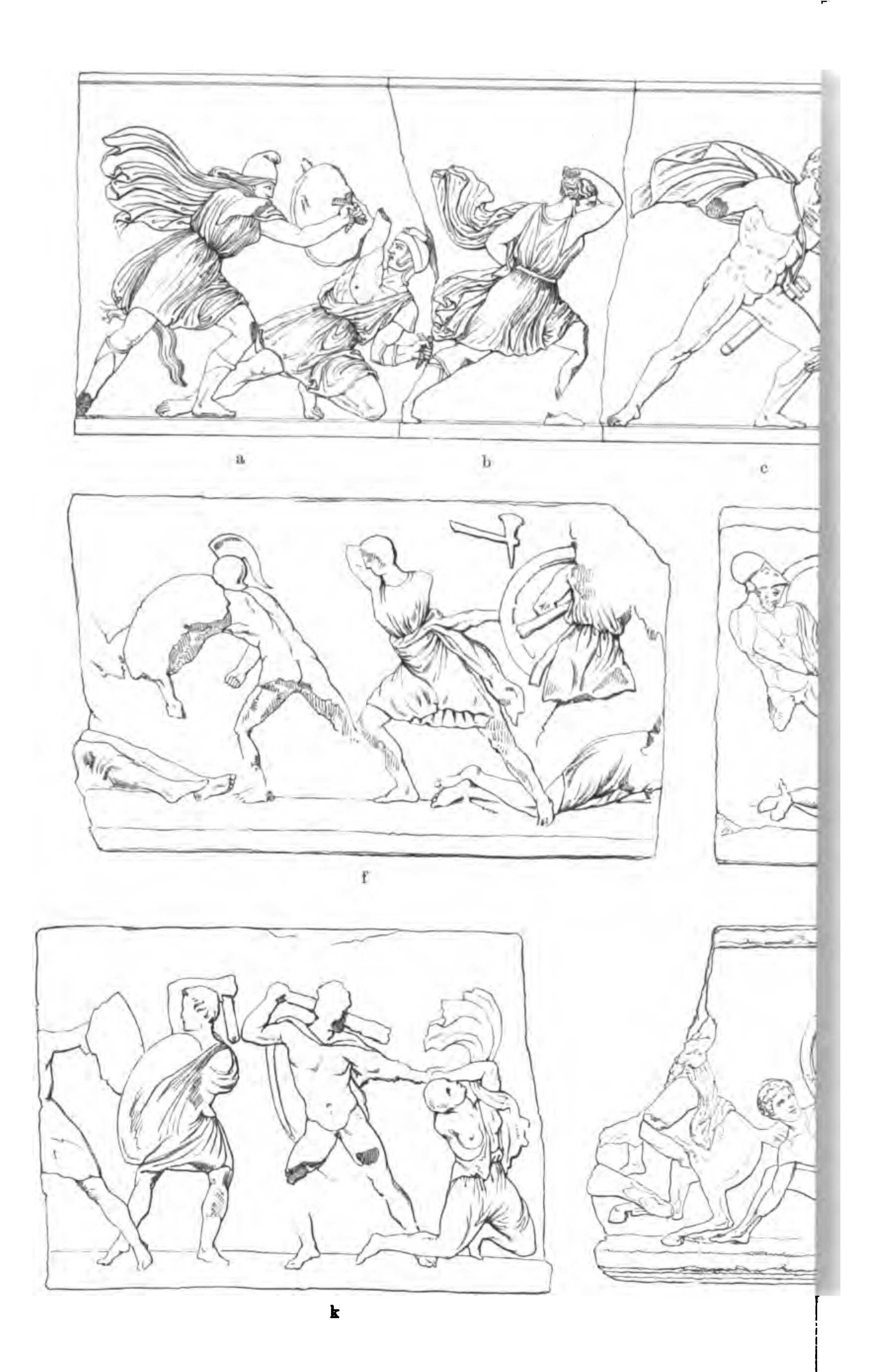


werden können und von diesen wiederum einer in nichts als einem seine Existenz beweisenden Fragmente des Hinterhauptes mit dem Schleier. Auch der zweite ist sehr stark ruinirt und nur der dritte leidlich, bis auf die größtentheils fehlende Nase und die verstoßenen Lippen erhalten, abgeb. in Newtons Text. Discoveries etc. p. 106, auch Travels II, p. 112. Dieser Kopf wird mit Recht allgemein bewundert. Derselbe ist „von weichen, vollen Formen, etwas breitem Oval und offenem (ich würde eher sagen: höchst lieblichem) Ausdruck, der Hals ist leise gebogen, die Haltung des Kopfes etwas nach rechts (vom Beschauer) geneigt, das lockige Haar zierlich, ja fast noch alterthümlich gekräuselt, grade so wie bei der Artemisiastatue, und von einer Haube umschlossen" (Lübke); sehr richtig urteilt Urlichs: „die weichste Technik vereinigt sich in diesem Kopfe mit einer großartigen Auffassung der Züge und einer festen Angabe der Knochen zu einer vollkommenen Schönheit, worin man die jüngere, aber ebenbürtige Schwester der perikleischen Kunstblüthe erkennen darf." Wenn er aber hinzufügt: „die vollen Wangen, das mächtige Kinn, die weit geöffneten(?) Augen, die breite Nase sowie die bedeutende Stirn lassen als Gegenstand Hera vermuthen", so muß ich die weite Öffnung der Augen positiv in Abrede stellen, da die Augen eher klein sind und dem ganzen Kopfe durch die Lieblichkeit ihres Blickes einen aphrodisischen Charakter verleihen, welcher der Großartigkeit der Auffassung keinen Abbruch thut.

Auch die männlichen Köpfe sind meistens göttlich oder heroisch. Einer derselben von großer Schönheit der Behandlung des Nackten, aber durch Verlust der Nase, eines Theiles der Lippen und des Kinns entstellt, dabei von auffallend langgestrecktem Oval das gleichwohl fülligen Gesichtes, mit in reichen Wellen zurückgeworfenem Haare gilt, vielleicht mit Recht, für einen Apollon, ein kleinerer von noch schlechterer Erhaltung, mit kurzem Athletenhaar ohne Wahrscheinlichkeit für Hermes und hat eher auf Herakles' Namen Anspruch. Ein junger Kopf in der phrygischen Mütze ist zu sehr verstoßen, um benannt werden zu können. Unter den kleineren Köpfen verdient einer ganz in der persischen Kopftracht und mit dem das Kinn bedeckenden Tuche besonders hervorgehoben zu werden; in ihm das Porträt eines Fürsten zu sehn liegt schwerlich ein Grund vor. Ein anderer, bis auf die fehlende Hinterseite wohl erhaltener, ist ein idealisirtes griechisches Porträt, das an Alkilbades erinnert. Der Rest der Fragmente ist undeutlich, weswegen nur noch eine größere Anzahl von Füßen Erwähnung verdienen, weil besonders sie uns den Umfang der statuarischen Decoration des Maussolleums vergegenwärtigen. Über die Aufstellung dieser Statuen sind die Ansichten getheilt; diejenige in den Intercolumnien ist wegen der verschiedenen Größe unwahrscheinlich, diejenige im Innern der Cella bleibt Vermuthung.

2. Reliefe[118]). Die Reliefe zerfallen in vier Classen. 1. Fragmente von viereckigen Feldern in einem 0,065 m. vorspringenden Rahmen. Erkennbar ist nur noch eine Gruppe, welche man als Theseus deutet, welcher Skiron auf einen Felsen niedergeworfen hat. 2. Fragmente eines 0,94 m. hohen Frieses von feinkörnigem Marmor mit weit vorspringendem, aber nur 0,07 m. hohen Carnies. Der Gegenstand hat ohne Zweifel ein Wagenrennen dargestellt, in welchem die Lenker (nicht Lenkerinnen) der Gespanne, alle ziemlich gleichmäßig, weit vorgebeugt in langen, gegürteten, flatternden Gewändern auf dem Wagen stehn. Der bis auf die fehlende Nase trefflich erhaltene Kopf einer dieser Figuren (abgeb. bei Newton, Travels II, p. 132) zeigt einen bewunderungswürdigen Ausdruck von Eifer. Sämmtliche Pferde




a
b
c
f
k

sind nur in Fragmenten erhalten. 3. Fries in gröberem Marmor in erhobenerem, ursprünglich bemalten Relief mit Zusatz von Bronze, durch das Wetter sehr beschädigt, also von der Außenseite des Gebäudes und zwar von verschiedenen Stellen desselben, so daß sich an einen ringsumlaufenden Fries denken läßt. Als Gegenstand einer Platte ist ein Kampf von Kentauren und Lapithen sicher erkennbar. 4. Fries von Marmor von gröberem, glänzendem Korn und von 0,90 m. Höhe mit dem 0,11 m. hohen Carnies am Fuße der Platten in hohem Relief ausgeführt. Dies ist der zuerst bekannt gewordene Fries, von dem sich eine Länge von über 28 m., wenngleich keineswegs in lückenloser Folge zusammensetzen läßt und von dem außerdem noch zahlreiche Fragmente verhanden sind. Seinen Gegenstand bildet ganz unzweifelhaft ein Amazonenkampf, ob aber derjenige unter der Führung des Herakles steht dahin, wenigstens ist die für diesen ausgegebene Figur in Platte k nichts weniger als sicher. Von diesem Friese giebt Fig. 111 eine Reihe von Proben, und zwar unter a. b. c. die früher in Genua befindlichen Stücke, unter d—k mehre der zuerst in's britische Museum gelangten Platten und unter l—n drei der neuerlich durch Newton aufgefundenen. Auf diesen Fries muß noch näher eingegangen werden. Jedoch scheint die Beschreibung des Gegenstandes in seinen einzelnen Gruppen, da diese klar für sich sprechen, überflüssig, so daß es sich hauptsächlich um den Stil, den Werth und das Verhältniß zu den großen Meistern handelt.

Noch hat fast Keiner — E. Braun etwa ausgenommen —, der über diese Reliefe geschrieben hat, verkannt, daß dieselben von sehr verschiedenem Werthe seien, nur daß man, je nachdem man (früher) ihre Zugehörigkeit zum Maussolleum bezweifelte und von dieser Zugehörigkeit als Thatsache ausging, die geringeren Platten härter oder milder beurteilte.

Die schönen Platten, welche allerdings zu den besten Leistungen der griechischen Reliefbildnerei gerechnet werden können (außer den von Newton gefundenen von der Ostseite besonders die früheren genueser und die Platten d. und e.), schließen sich, wie das auch schon von anderer Seite bemerkt worden ist, zunächst an den Fries vom Tempel der Nike Apteros an, nur daß sie in der Erfindung kühner, in der Composition effectvoller sind, während sie andererseits dem wohl eben so kühn erfundenen und effectvoll componirten phigalischen Friese in der Zeichnung und Ausführung überlegen sind. Namentlich sind die Gestalten im Allgemeinen schlanker und leichter, die Gewänder fließender behandelt als in jenem ältern Monumente, das Relief ist in feinerer Modellirung durchgeführt und die neue Periode spiegelt sich, außer in dem Streben von dem Nackten auch der Amazonenkörper mehr zu zeigen, ganz besonders darin, daß die im Friese von Phigalia noch meistens ausdruckslosen Köpfe hier im Friese von Halikarnassos, so weit sie erhalten sind wenigstens zum allergrößten Theile, voll des sprechendsten und mannigfaltigsten seelischen Ausdrucks sind, sowohl des Kampfeifers wie der rührendsten oder angstvollsten Bitte der Besiegten, namentlich besiegter Amazonen (Platte c. d.) um Schonung. Die Kämpfergruppen sind von großer Mannigfaltigkeit, zum Theil auf zwei Personen beschränkt, fast eben so oft aber auf drei, jedoch nicht sicher auf mehre ausgedehnt; mannigfaltig und ganz nach den künstlerischen Bedürfnissen einer reichen Abwechselung angeordnet ist die Tracht beider Parteien, der bald ganz nackten, bald mit einem so oder so um den linken Arm flatternden Mäntelchen und in einigen Fällen mit dem Chiton bekleideten, behelmt oder wiederum barhaupt kämpfenden Griechen und der bald mit dem Chiton allein,

bald mit diesem und einem chlamysartigen Mantel, in zwei nachweisbaren Beispielen statt dessen mit einem Panther- oder Löwenfell versehenen Amazonen. Glänzend erfunden und feurig ausgeführt sind einige Gruppen, so die in Platte a, wo ein Grieche einer Amazone unterliegt oder in c, wo eine besiegte Amazone, wie innig, wie ganz Weib! ihren andringenden Besieger um ihr Leben anfleht, oder in d, wo zwei Griechen eine aufs Knie gestürzte Amazone schonungslos zusammenhauen und wieder in e, wo ein Grieche überritten wird und mit dem rasch emporgerafften Gewande seinen Kopf zu decken sucht, nicht zu vergessen die ganz vortreffliche und originelle Erfindung in der Amazone der Platte m, die rückwärts auf ihrem Pferde sitzend auf einen Gegner schießt, während das Pferd zugleich einen andern mit den Vorderhufen niederzuschlagen sucht. Hier und da laufen minder schöne Dinge mit unter, z. B. die Stellung der vorwärts fallenden Amazone auf der Platte e, so sehr dieselbe dem Leben abgelauscht sein mag, oder Unklarheiten, wie z. B. in der Situation der Amazone b, oder ein etwas ungeschicktes Handhaben berechtigter Compositionsprincipien, wie z. B. der Isokephalie in der Platte d mit dem der berittenen Amazone gegenüber riesengroßen Griechen oder, umgekehrt, der ihm gegenüber allzu klein gerathenen Amazone. Auch fehlt es nicht ganz an Verzeichnungen, so ist der linke Arm der Amazone in Platte d zu lang, eben so sind es die linken, hinter den Pferden erscheinenden Beine mehrer Reiterinnen und dasjenige der vornüberfallenden Amazone in der Platte e. Allein das bleiben untergeordnete Ausstellungen, welche gegenüber der überwiegenden Schönheit des Ganzen fast verschwinden und in der Fülle der Figuren des ganz erhaltenen Frieses kaum bemerkbar gewesen sein werden.

Ein sehr verschiedenes Bild aber bieten andere Platten. Um mit dem Kleinern zu beginnen wachsen hier die in den eben betrachteten Platten vereinzelten und mäßigen Verzeichnungen in's Unerträgliche. So z. B. in dem griechischen Kämpfer der Platte h mit dem unmäßigen linken Beine, das den ganzen übrigen Körper und Kopf um 1½ Kopflängen übertrifft, so bei einer Amazone (Mon. d. Inst. V, 19, 3), welche einfach abscheulich ist, und so in anderen Fällen, wenn auch weniger argen. Tiefer greifen, da diese Verzeichnungen an sich schöner Compositionen der schlechten Ausführung allein zur Last gelegt werden können, die Mängel, Nachlässigkeiten und Fehler der Composition. Wenn in der Platte e die Stellung der vornüberfallenden Amazone unmöglich schön genannt werden konnte, so wiederholt sich diese realistisch derbe Erfindung noch ungleich unschöner bei einem Griechen (Mon. d. Inst. tav. 20, 8) und derselbe realistisch derbe Zug hat den Componisten mehr als eine Gestalt vornüber auf's Gesicht gefallen darstellen lassen (s. Platten f und besonders g), wobei gelegentlich auch für die Raumerfüllung nicht ordentlich gesorgt ist (Platte g). Ohne Zweifel geistlos ist die Wiederholung derselben oder fast derselben Stellung bei zwei unmittelbar auf einander folgenden Figuren wie in Platte f, sehr gewagt die Darstellung eines Kämpfers ganz von hinten (Mon. d. Inst. tav. 20, 8), schwer verständlich die Platte i[119]) mit der unschön laufenden Amazone und dem kleinen Manne hinter ihr. Von geringer Erfindungsgabe zeugt die vielfache Wiederholung desselben, wenig modificirten Motivs, besonders dessen eines Kampfes zweier Gestalten über einen Fallenden zwischen ihnen, wie in der Platte h, wiederholt unmittelbar in der folgenden Platte (Mon. d. Inst. 20, 8) und noch drei Mal (Mon. d. Inst. tav. 19, 4 vorauszusetzen, 20, 10 und modificirt durch das Weichen der einen Seite Platte e, vgl. auch Platte d).



Wenn dem aber nun so ist, so muß die Frage entstehn, wie sich, da die Zusammengehörigkeit aller Platten und ihre Herkunft vom Maussolleum nicht mehr zu bezweifeln ist, diese Platten zu den großen Meistern verhalten, welche das Maussolleum mit Sculpturen schmückten? Mit Sicherheit ist diese Frage schwerlich zu beantworten. Ganz aus dem Spiele lassen sollte man die Rücksicht auf perspectivische Wirkung, da diese, wie Urlichs mit Recht bemerkt, von den guten wie von den schlechten Platten in gleichem Grade gilt. Wenn derselbe Gelehrte als zwei Möglichkeiten neben einander hinstellt: „entweder beschäftigten die Meister, die ja in der kurzen Zeit, die ihnen zu Gebote stand, die Reliefe und Statuen nicht alle mit eigenen Händen vollenden konnten, neben tüchtigen Schülern auch ungeschickte Gesellen, welche die schönen Entwürfe fehlerhaft ausführten, oder sie ließen einige Stellen des Frieses leer, die dann in späteren Zeiten mit Benutzung der alten Theile ausgefüllt wurden", so zeigen zunächst beide Möglichkeiten, wie lebhaft auch er den Abstand der schlechten von den guten Platten empfunden hat. Wenn aber Plinius ausdrücklich bezeugt, die Künstler haben auch nach dem Tode der Königin zu arbeiten nicht aufgehört, ehe sie das Werk vollendet hatten (nisi absoluto opere), so ist es schwer denkbar, daß sie Stellen des Frieses gradezu leer gelassen haben, am wenigsten so bedeutende, wie sie nach Übertragung des Verhältnisses der schlechten Platten zu den guten, auf den ganzen Fries hätten sein müssen. Auch eine spätere Restauration des Maussolleums lehnt Urlichs mit Recht als unwahrscheinlich ab, „da der mißlungenen Stücke doch zu viele und sie dem Stile nach doch älter als Plinius sind." So bleibt nur die andere von Urlichs in Erwägung gezogene Möglichkeit, daß die Künstler am Friese neben tüchtigen Schülern „ungeschickte Gesellen" oder „nicht sowohl die besten als die raschesten Hände" benutzten, nur daß diese schwerlich allein mit der Ausführung betraut waren, für welche sich dies ganz von selbst verstehn würde, sondern das Ihrige auch zu der Composition hinzuthaten. Wenn aber ein solches Verfahren gegenüber den Worten des Plinius, die Meister haben um ihres Ruhmes willen das Werk vollendet, und noch heute erkenne man den Wetteifer der verschiedenen Hände, Zweifel erregen möchte, so wird daran zu erinnern sein, daß der Fries, einen so großen Platz er unter unsern Trümmern vom Maussolleum einnehmen mag, von dem ganzen plastischen Schmucke des kolossalen Gebäudes einen verhältnißmäßig bescheidenen Bestandtheil bildete, daß neben ihm drei andere Reihen von Reliefen nachweisbar sind, welche vielleicht, ja zum Theil höchst wahrscheinlich dieselbe Ausdehnung hatten, wie der Amazonenfries, und daß alle diese Reliefe wiederum durch die Reihen von zum großen Theile kolossalen Statuen tief in den Schatten gestellt und zur Bedeutung von Beiwerken hinabgedrückt wurden, die, wenn irgend ein Theil, am ersten untergeordneten Kräften überlassen werden mochten, während die Hand der Meister in den Hauptbestandtheilen, den Statuen und Statuengruppen glänzte.

Von dem Einflusse, den trotz ihrer untergeordneten Stellung die Amazonenreliefe auf die Kunst ausgeübt haben, legen späte Monumente ein Zeugniß ab. Sowohl in dem Friese des Artemistempels von Magnesia, welcher weit später als das Gebäude, und zwar zum Theil in der ersten Kaiserzeit, zum Theil erst im dritten Jahrhundert vollendet wurde, und der sich jetzt in Paris befindet (abgeb. b. Clarac Mus. des sculpt. II, pl. 117 C—J.), wie namentlich in dem berühmten

und schönen, ungewiß ob bei Ephesos oder in Attika gefundenen Sarkophag in Wien (Nr. 167)[120], der in die beste römische Kunstzeit angesetzt werden darf, ist mehr als eine Gruppe aus dem Maussolleumfriese entnommen, namentlich wiederholt sich hier die rücklings auf dem Pferde sitzende Amazone.

Sechstes Capitel.

Sonstige attische Künstler und Kunstwerke. Söhne und Schüler des Praxiteles. Silanion. Euphranor.

So wie die im vorigen Capitel besprochenen Künstler sich wesentlich um Skopas gruppirten, so hatte auch Praxiteles in Athen einen Anhang von theils unmittelbaren Schülern, theils solchen Künstlern, bei denen die Anregung durch seine Kunst mehr oder weniger deutlich zu Tage tritt. Unter den eigentlichen Schülern des großen Mannes verdienen seine Söhne Kephisodotos und Timarchos, die vielfach zusammen arbeiteten, den Ehrenplatz um so mehr, als Plinius den erstern als den Erben der Kunst seines Vaters bezeichnet. Als die Zeit ihrer Blüthe nennt derselbe Schriftsteller die 121. Olympiade (296 v. u. Z.), doch dürfen wir ihre Wirksamkeit rückwärts bis bald nach Ol. 114, 2 (323, s. SQ. Nr. 1333) und vorwärts vielleicht, wenn die Nachricht bei Tatian (SQ. Nr. 1341) über ein Porträt der Myro von Byzanz, welche um Ol. 124 blühte, richtig ist, bis um Ol. 124 (284) ausdehnen; von ihren Lebensumständen wissen wir nichts, und für die Erkenntniß ihrer künstlerischen Bedeutsamkeit sind wir außer auf rühmliche Erwähnungen allgemeiner Art auf ihre Werke angewiesen, von denen wir leider größtentheils nur die Namen kennen. Unter diesen Werken, und zwar unter den von beiden Brüdern zusammen gearbeiteten, finden wir zunächst etliche Porträtstatuen erwähnt, aus denen wir für den Charakter der Künstler schwerlich bündige Schlüsse abzuleiten vermögen, so außer einer von den Künstlern selbst aufgestellten Statue ihres Oheims Theoxenides, die hölzernen Bilder des Redners Lykurgos und seiner drei Söhne, mit welchen diese nach dem Tode des Lykurgos (Ol. 114, 2) geehrt wurden, eine Statue eines oder einer Unbekannten, von der wir nur die Basis mit der Künstlerinschrift besitzen[121]) und außer von Plinius summarisch angeführten Statuen von Philosophen (in Erz), unter denen wir Porträts älterer Männer in bürgerlicher Tracht zu verstehn haben, nach der oben schon berührten Nachricht die marmornen Bilder zweier Dichterinnen, der Myro von Byzanz und der Anyte von Tegea, Werke des Kephisodotos allein, welche, da sie gleichzeitige Personen darstellten, mit den Charakterbildern bedeutender Persönlichkeiten früherer Zeit, dergleichen wir von mehren Bildhauern kennen, kaum in eine Reihe zu setzen sein dürften. Von großer Bedeutung dagegen würde eine durch einen neuern inschriftlichen Fund bekannt gewordene Arbeit beider Brüder auf diesem Gebiete, die im athenischen Dionysostheater aufgestellt gewesene Statue des Komödiendichters Menandros[122]) sein, wenn sich erweisen ließe, daß die vortreffliche Statue dieses Dichters, welche eine Zierde der Galeria delle statue des Vatican bildet,



mit dem Werke des Kephisodotos und Timarchos identisch sei. Pervanoglu hat für diese Identität eine Reihe von guten Gründen angegeben, denen aber dennoch nicht unerhebliche Bedenken gegenüberstehn. Diese dürften nicht sowohl in dem Umstande zu suchen sein, daß die unter dem Redner Lykurgos bedeutend früher (um Ol. 109, 344. oder 110, 340) in demselben Theater aufgestellten Statuen der drei großen Tragiker von Erz waren, während der vaticanische Menandros von pentelischem Marmor ist; denn daß dessen Statue zu jenen ein Gegenstück gewesen und daß sie deshalb von gleichem Material hätte sein müssen, sagt uns Niemand und die Anwendung verschiedener Materialien zur Decoration eines Theaters hat an sich nichts Auffallendes. Wohl aber steht Folgendes im Wege. Erstens bildet das augenscheinliche Gegenstück zum Menandros der auch jetzt im Vatican als solches jenem gegenüber aufgestellte Poseidippos, der letzte bedeutende Dichter der neuern Komödie, welcher ein Jahr nach Menandros' Tode seine Stücke aufzuführen begann. Pausanias aber sagt, daß außer Menandros keiner der zu Ruhm gelangten Komödiendichter im athenischen Theater eine Statue gehabt habe, wohl aber mehre der unbedeutenderen. Sollte er Poseidippos zu den letzteren rechnen? Und zweitens ist die aufgefundene Basis in Athen mit Menandros' Namen etwas zu klein für den vaticanischen Menandros (jene mit dem verstoßenen Carnies auf 1 m. 17 Länge und 0,67 Breite berechnet, der Plinthos der Statue dagegen 1 m. 20 lang und 0,75 breit). So lockend daher auch die Identificirung der vaticanischen Statue mit dem Werke der Söhne des Praxiteles, so würdig dieselbe in ihrer überaus lebensvollen Auffassung sein mag von der Hand so trefflicher Meister herzurühren, einstweilen wird man sich doch nicht entschließen dürfen, sie denselben zuzuschreiben.

Die übrigen Werke beider Brüder, eine Statue der Enyo im Arestempel in Athen und ein Kadmos[123]) in Theben, sowie die von Kephisodotos allein gearbeiteten, die Leto, welche mit der Artemis des Timotheos neben Skopas' Apollon im Nemeseion von Rhamnus und später im palatinischen Apollotempel in Rom (s. oben S. 17) stand, eine Aphrodite, ein Asklepios und eine Artemis, sämmtlich später in Rom, sowie ein ganz besonders berühmtes Symplegma in Pergamon gehören dem Kreise der idealen Gegenstände an.

Es kann nicht lebhaft genug beklagt werden, daß wir von diesen Werken nur die Namen wissen und deshalb außer Stande sind, über den Kunstgeist, der in ihnen lebte, mit Bestimmtheit abzusprechen, und zwar besonders deswegen, weil diese mangelhafte Kenntniß der Waffe einen Theil ihrer Schärfe benimmt, welche gegen diejenigen erhoben werden muß, die den Kunstcharakter des Kephisodotos allein nach dem Symplegma in Pergamon bestimmen zu dürfen glauben, ja die so weit gehn, Kephisodotos nur in diesem einen Werke als den Erben der Kunst seines Vaters anzuerkennen, und die von dieser Basis aus sich für berechtigt halten, auf die Kunst des Praxiteles, und zwar in Bausch und Bogen, einen verdächtigenden Blick zurückzuwerfen. Dies Symplegma (eigentlich: Verschlingung d. h. eine Gruppe in einander verschlungener Figuren) nämlich, welches Plinius, als besonders berühmt bezeichnet, ist nicht wie man früher glaubte, in der Ringergruppe in Florenz, die man eine Zeit lang mit der Niobegruppe verband, wiederzuerkennen, sondern dies Symplegma war, wie Welcker[124]) bewiesen hat, erotisch sinnlicher Natur und von einer solchen Weichheit der Behandlung, daß, wie Plinius, wohl ohne Zweifel nach einem Epigramm sagt, die Finger der einen Person

dem Körper der andern eher wie in Fleisch als wie in Marmor eingedrückt schienen. Die Personen der Gruppe können wir nicht errathen, obgleich es möglich wäre, an eine mehrfach wiederholte Gruppe eines mit einem Hermaphroditen ringenden Satyrn [125]) zu denken. Aber seien sie diese oder andere, das Eine dürfen und müssen wir als feststehend betrachten, daß die Gruppe üppig sinnlich, vielleicht lasciv war. Daß sie aber „der Ausdruck bloßer Wollust" gewesen sei, ist darum nicht nöthig, vielmehr darf eben so wohl angenommen werden, daß ihre hohe Vorzüglichkeit zum Theil wenigstens auf dem gelungenen Ausdruck der sinnlich erregten Leidenschaft beruhte. Nicht bestimmt genug aber kann man sich gegen die Worte aussprechen, die ein Mann wie Welcker in Beziehung auf diese Gruppe gebraucht, sie sei „als Wirkung und Fortschritt eine merkwürdige aber natürliche Ausartung der Kunst des Praxiteles." Der Kunst des Praxiteles! das heißt der ganzen Kunstrichtung des Meisters in dem innersten Kern ihres Wesens, welcher danach zu bestimmen wäre, daß ein erotisches Symplegma als seine Wirkung und seine natürliche Ausartung erscheint! Erinnert man sich aber der Werke des Praxiteles in ihrer ganzen reichen Mannigfaltigkeit, gedenkt man auch nur des Hermes oder der Niobegruppe, von der die Alten nicht entscheiden konnten, ob sie von Skopas oder Praxiteles war, so wird man wohl fühlen, daß, wenn die Gruppe von Kephisodotos mit der Kunst des Praxiteles zusammenhangt, wenn er auch in ihr als der Erbe der Kunst seines Vaters erscheint, in dieser nur einzelne Seiten, einzelne Keime vorhanden sind, als deren Frucht und Ausartung das Werk des Sohnes betrachtet werden kann. Daß diese vorhanden waren mag man zugeben, zu läugnen aber ist, daß sie die Kunst des Praxiteles als solche bestimmen. Auch ist es Willkür, Kephisodotos nur in dem Symplegma oder wesentlich in diesem als den Erben der Kunst seines Vaters hinzustellen. Denn schon das trockene Verzeichniß der anderen Werke des jüngern Meisters genügt, um uns zu beweisen, daß Kephisodotos weit davon entfernt war, in Sinnlichkeit und Üppigkeit versunken zu sein. Oder wie vertrüge sich mit einer solchen Richtung die Statue der Enyo, der Kampfgenossin des Ares, der Göttin des Schlachtengetümmels, wie, um von dem nicht ganz sichern Kadmos zu schweigen, vertrüge sich mit Sinnlichkeit und Üppigkeit die Statue einer Leto, einer Artemis, eines Asklepios, Werke, die Kephisodotos ohne Mitwirkung seines gewiß unbedeutendern aber vielleicht viel moralischern Bruders Timarchos schuf, Werke, die den Römern bedeutend genug schienen, um sie allesamt nach Rom zu schleppen und dort in Tempeln und Hallen aufzustellen? Das sind Arbeiten, die zum Theil selbst den Gegenständen nach mit Werken des Praxiteles übereinstimmen, und auf die wir den Geist praxitelischer Kunst, anderer Seiten derselben, grade so gut übergegangen denken dürfen, wie die Keime des Sinnlichen in derselben im Symplegma in ausgearteter Fortbildung erscheinen. Und wenn wir Praxiteles als den vorzüglichsten Bearbeiter des Marmors gepriesen finden, sollen wir dann nicht glauben dürfen, daß Kephisodotos, in dessen Symplegma der Marmor wie Fleisch erschien, auch in dieser technischen Beziehung der Erbe der Kunst seines Vaters war? Das kann Niemand bestreiten; und demgemäß erscheint die Beschränkung dieser Erbschaft auf das was in dem Symplegma Anstößiges ist, als eine willkürliche Deutung des Zeugnisses des Plinius über Kephisodotos, und nicht besser begründet sind die nachtheiligen Schlüsse über die Kunst des Praxiteles, welche auf dieser willkürlichen Deutung beruhen.

Von sonstigen unmittelbaren Schülern des Praxiteles ist uns nur einer, Papylos, bekannt, wenn dieser nicht vielmehr ein Schüler des Pasiteles (aus Pompejus' Zeit) und der Name des Meisters entstellt überliefert ist[126]). Und auch von diesem kennen wir nur ein Werk, eine Statue des Zeus Xenios (des gastfreundlichen, Schützers der Gastfreundschaft), die Pollio Asinius besaß, aus der wir aber über seine Kunstrichtung nichts entnehmen können.

In dem Zeitalter zwischen dem Ende des peloponnesischen Krieges und der Herrschaft Makedoniens lebte in Athen, wie wir theils aus litterarischer Überlieferung, theils aus Inschriften nachzuweisen vermögen, außer den im Vorstehenden näher behandelten noch eine nicht unbedeutende Zahl von Künstlern, von denen wir aber allermeist nur die Namen oder neben diesen aus flüchtigen Notizen ein paar Werke kennen. Eine vollständige Liste dieser Künstlernamen[127]) mitzutheilen dürfte wenig angemessen erscheinen, es muß genügen auf die Thatsache, daß um diese Zeit Athen noch eine ganze Schar tüchtiger Bildhauer aufzuweisen hatte, während aus der folgenden Periode nicht ein einziger bedeutender attischer Künstler bekannt ist, hingewiesen und mit allem Nachdruck auf ihre kunsthistorische Bedeutung aufmerksam gemacht zu haben. Nur noch einige Bildhauer, deren künstlerische Individualität entweder schärfer hervortritt oder deren Werke aus verschiedenen Gründen Interesse erregen, werden näher zu betrachten sein.

An erster Stelle unter diesen erscheint Silanion, der schon als Autodidakt bemerkenswerth ist und dessen Werke einen ziemlich ausgeprägten Charakter tragen. Von drei Statuen olympischer Sieger, darunter zweier Knaben, die im Faustkampfe gesiegt hatten, kann das freilich nicht gelten, und die Bedeutung eines vierten Werkes, das Plinius als einen „Aufseher, der Athleten einübt" anführt, ist noch nicht gehörig aufgeklärt[128]). Größeres Interesse würde ein Porträt Platons, das der Perser Mithradates den Musen in der Akademie von Athen weihte, ganz besonders dann bieten, wenn sich dasselbe als Prototyp erhaltener Darstellungen Platons erweisen ließe und wenn es noch erlaubt wäre, wie dies früher geschehn ist, eine vortreffliche in den Monumenten des Instituts III, tav. 7 publicirte Statuette mit dem Namen „Platon" auf den Philosophen und auf die Statue des Silanion zurückzuführen. Dies ist aber nach den neuesten Erörterungen über das liebenswürdige und geistreiche kleine Werk[129]), welches an sich dieser Periode und eines Meisters wie Silanion würdig sein würde, leider nicht der Fall, da es mindestens in hohem Grade zweifelhaft ist, ob in der Statuette der Philosoph Platon und nicht vielmehr der Komödiendichter gleiches Namens dargestellt ist. Schärfer tritt ein besonderer Kunstcharakter in einigen anderen Porträtstatuen hervor. Zuoberst in derjenigen des gleichzeitigen Bildhauers Apollodoros. Dieser Künstler, der in seiner Jugend Sokrates' Schüler war[130]) und sich wahrscheinlich erst nach seines Meisters Tode der Kunst zuwandte, und von dem Plinius „Philosophenstatuen" anführt, soll sich nach dem Berichte desselben Gewährsmannes vor allen anderen durch eine übertriebene Sorgfalt und durch die ungünstige Beurteilung seiner eigenen Arbeiten bekannt gemacht und häufig fertige Werke wieder vernichtet haben, weil er sich in seinem künstlerischen Eifer nie zu genügen vermochte, weshalb er den Namen des Tollen (insanus) erhielt. Diesen Charakter aber, fährt Plinius fort, hat Silanion in seinem Porträt wiedergegeben und nicht sowohl einen Menschen in Erz gegossen, als den Jähzorn selbst (iracundiam). Diese letzten Worte beruhen offenbar, wie nach einer schönen Auseinandersetzung

6*

Jahns[131]) manche andere Kunsturteile bei Plinius, auf einem Epigramm und sind nichts als dessen in Prosa umgesetzte witzige Spitze. Jedenfalls aber ist diese Spitze nur dadurch überhaupt möglich, daß das Werk des Silanion den scharfgezeichneten Charakter der Leidenschaftlichkeit trug. Die Auffassung also war eine durchaus pathetische, aber Silanions Arbeit unterschied sich, wie Brunn[132]) gut nachweist, von den Werken des Skopas dadurch, daß in diesen eine bestimmte Bewegung des Gemüthes die Voraussetzung der ganzen Gestaltung war, welche frei geschaffen wurde, um die ideelle Trägerin des seelischen Ausdruckes, des Pathos zu sein. Das Bild des Apollodoros dagegen war das eines Individuums, und mochte sich auch der Charakter der Leidenschaft, des Zornes in demselben mit größter Schärfe aussprechen, es blieb ein Porträt. Nach diesem einen Werke also würden wir in Silanion einen Künstler zu erkennen haben, der Skopas' Richtung auf das Pathetische fortsetzte, ohne seine ideale Tendenz gleichmäßig zu wahren. Andere Werke desselben werden uns jedoch nöthigen, dies Urteil, in gewissem Sinne wenigstens, zu modificiren. Zunächst den schon genannten Arbeiten stehn zwei Porträtstatuen der Dichterinnen Korinna und Sappho, welche letztere, von Verres aus dem Prytaneum von Syrakus geraubte Statue Cicero mit hohem Lobe anführt. Mit diesen Porträts aber hat es seine eigene Bewandtniß. Beide dargestellten Personen waren lange todt (Sappho blühte im Anfang der 40er, Korinna am Ende der 60er Olympiaden), und obwohl möglicherweise ihre individuellen Züge bewahrt und diesen späten Bildern zum Grunde gelegt sein könnten, was jedoch in Anbetracht der Periode ihres Lebens sehr wenig wahrscheinlich ist, so sind diese doch offenbar nicht Porträts im eigentlichen Sinne, sondern idealisirte Charakterdarstellungen geistig bedeutender Persönlichkeiten und stehn ziemlich auf einer Linie mit den Bildern der sieben Weisen und des Aesop von Lysippos oder mit den Homersköpfen, die wir noch besitzen[133]). Wenn man nach den bisher angeführten Werken dem Silanion eine ideale Tendenz im strengen Wortsinne absprechen möchte, so darf man doch schon aus ihnen, namentlich den zuletzt erwähnten folgern, daß er keineswegs an dem Realen, oder an dem Individuellen als solchem gehaftet habe. Eine solche Auffassung des Künstlers wird auch dadurch widerlegt, daß wir neben den angeführten Porträts noch andere Werke von ihm kennen, die, allerdings ohne sich zu der Hoheit des Göttlichen zu erheben, — denn Götterbilder von Silanion sind uns nicht bekannt — doch wesentlich dem Gebiete des Ideals angehören: eine vorzügliche Statue des Achilleus nämlich, ein Theseus und eine sterbende Iokaste. Über den Achilleus und den Theseus[134]) wissen wir Näheres nicht, wohl aber über die Iokaste. Jedoch betrifft der Bericht unseres Gewährsmannes, des Plutarch, an einer der beiden Stellen, wo er von der Statue spricht, mehr eine technische Äußerlichkeit als die Darstellung selbst in ihrem Wesen und ihrer Bedeutung. Silanion soll nämlich dem Erz, aus dem er das Antlitz der Iokaste bildete, Silber zugesetzt haben, um durch die Farbe des Metalls die Bleichheit des Todes nachzuahmen, eine Nachricht, welche, abgesehn davon, daß Plutarch sie mit einem „man sagt" einführt, auch wenn wir sie als wahr annehmen, für den gesammten Kunstcharakter Silanions nur eine ganz untergeordnete Bedeutung hat und höchstens beweist, daß Silanion sich ein Mal zu einer geschmacklosen Anwendung eines außer den Grenzen seiner Kunst liegenden Mittels der Illusion hat verleiten lassen. Und somit können wir aus der Darstellung der sterbenden Iokaste, — der übrigens Euripides' Tragödie „die Phönissen" zum Grunde liegen

muß, in der sich Iokaste mit dem Schwerte ersticht, während sie sich bei Homer und Sophokles erhenkt, was füglich nicht dargestellt werden kann, — in Verbindung mit den anderen Werken des Silanion nur schließen, daß er ein hauptsächlich der Darstellung des individuell Charakteristischen geneigter Künstler war, dem es weder auf das Pathetische noch auf das Ideale als solches ankam, der aber das Pathetische in seine Darstellungen aufnahm, wenn es galt, das individuell Charakteristische durch den Ausdruck stark bewegter Leidenschaft zum Vortrag zu bringen, und das Ideale, sofern es Träger eines rein ausgesprochenen Charakters ist. Die Richtung auf das Individuelle aber spricht sich bei ihm noch besonders in dem Überwiegen des Porträts über die idealen Gegenstände und darin aus, daß Silanion außer Porträts nur Heroen bildet, die in ungleich höherem Grade als irgend ein Gott menschenartige Individuen und Charaktertypen sind. In der Iokaste verbindet sich dies heroisch ideale mit dem pathetischen Element, und doch fällt dieselbe unter den Gesichtspunkt des individuell Charakteristischen, auf dessen scharfer Durchbildung der Werth und die künstlerische Bedeutung der Darstellung allein beruht. Denn eine allgemeine Idee, ein sittliches Problem liegt in dieser Statue nicht vor, sondern eine ganz bestimmte Situation einer einzelnen Person, die als solche auf den ersten Blick erkennbar sein mußte, wenn das Ganze nicht widerwärtig erscheinen sollte. Nach dem hier Entwickelten würde Silanion in der Kunst eine Mittelstellung zwischen Skopas und Praxiteles einerseits und Lysippos andererseits einnehmen, welchem letztern er auch dadurch sich nähert, daß er über die Proportionen des menschlichen Körpers Studien machte und eine Schrift hinterließ, auf die allerdings Vitruv geringes Gewicht legt.

Eines erhaltenen Kunstwerkes wegen muß noch der Künstler Polyeuktos von Athen genannt werden. Von ihm war die Erzstatue des Demosthenes, welche Ol. 125, 1 (280) auf Antrag des Schwestersohnes des Demosthenes, Demochares, dem großen Redner errichtet wurde. Es ist von mehren Seiten die Vermuthung ausgesprochen worden, daß die vortreffliche, durch ihre realistische Formenbehandlung merkwürdige und durch ihre scharfe Charakteristik der Persönlichkeit ausgezeichnete Statue des Demosthenes im Braccio nuovo des vaticanischen Museums eine Marmornachbildung des Werkes von Polyeuktos sei, wobei man voraussetzte, daß die jetzt mit einer Schriftrolle in den Händen ergänzten Unterarme falsch restaurirt und, wie dies von Polyeuktos' Statue bezeugt ist, mit in einander gefalteten Händen zu ergänzen seien. Gegen die Annahme, die Restauration mit der Rolle sei unrichtig, wurde geltend gemacht, daß bei einer genauen, nur angeblich noch vorzüglichern Replik der vaticanischen Statue im Besitze des Lord Amherst (jetzt Lord Sackville) zu Knole in Kent die echten alten Hände mit der Schriftrolle erhalten seien. Von anderer Seite wird dies jedoch bestritten und werden die Hände auch des englischen Exemplars als ergänzt bezeichnet. Doch hat eine neueste und genaue Untersuchung diese Behauptung als irrig und die Hände des englischen Exemplars mit der Rolle als echt erwiesen [135]). Und so wird man an eine Umarbeitung des Motivs der Originalstatue des Polyeuktos in den beiden erhaltenen Exemplaren denken müssen, wenn man es nicht vorzieht, diese auf ein anderes, uns unbekanntes Original zurückzuführen. Die Umarbeitung würde, wie auch Michaelis (s. Anm. 135) annimmt, in einer Periode erfolgt sein, in welcher Demosthenes nicht sowohl als Redner denn als Schriftsteller aufgefaßt wurde, dem das Attribut der Schriftrolle nicht fehlen durfte. Wie genau die Umarbeitungen



stilistisch dem Original entsprechen, können wir nicht sagen, doch machen sie (wenigstens die vaticanische) durchaus den Eindruck stilgetreuer Copien.

So wie die Darstellung der attischen Kunst mit der Besprechung eines nicht von Geburt attischen Meisters eröffnet wurde, muß sie mit derjenigen eines Künstlers schließen, der, ebenfalls nicht Attiker von Geburt und auch in seiner Kunstrichtung nicht so attisch wie Skopas, vielmehr zwischen der attischen und der peloponnesischen Kunst gewissermaßen in der Mitte stehend, doch nur hier, und namentlich neben Silanion passend seine Stelle finden kann, Euphranor, der, gebürtig vom Isthmos (aus Korinth?) und nach Plinius blühend von Ol. 104 (364) bis in die Jünglingsjahre Alexanders (etwa bis 330), vielfach in Athen thätig war und dort als Maler wie als Bildhauer bedeutende Werke hinterließ.

Aber nicht allein als Maler und Bildner that sich Euphranor hervor, sondern „er arbeitete, wie Plinius sagt, in Metall und Marmor, bildete statuarische Kolosse und arbeitete Reliefe, und schrieb Bücher über Symmetrie und Farben, gelehrig und thätig vor Allen, in jeder Art ausgezeichnet und von immer sich gleichbleibendem Verdienste", weshalb ihn Quintilian, wohl nicht allzu treffend, mit Cicero als analoger Erscheinung auf dem Gebiete der Litteratur vergleicht.

Unter den statuarischen, in Erz ausgeführten Werken des Euphranor finden wir zunächst mehre Götterdarstellungen, die mit Werken anderer attischer Künstler den Gegenständen nach übereinstimmen, eine Athena, eine Leto mit den neu geborenen Kindern auf den Armen, welche zu Plinius' Zeiten im Tempel der Concordia aufgestellt war, das Tempelbild des Apollon Patroos in dessen athenischem Heiligthum, einen Dionysos, einen Hephaestos, der sich aber von demjenigen des Alkamenes dadurch unterschied, daß bei ihm das Hinken gar nicht angedeutet war, endlich einen Agathodaemon (Bonus Eventus) mit einer Schale in der Rechten, Ähren und Mohn in der Linken. Von diesen Götterdarstellungen des Euphranor können wir bisher nur eine in erhaltenen Nachbildungen nachweisen, und zwar auch nur vermuthungsweise, aber doch mit Wahrscheinlichkeit, wie dies scharfsinnig nachgewiesen worden ist [136]). Es handelt sich um die Leto mit den Kindern Apollon und Artemis auf den Armen. Diese erscheint auf den Erzmünzen einer Anzahl kleinasiatischer Städte (darunter auf einer Münze von Ephesos in der Imhoof-Blumer'schen Sammlung in Winterthur Fig. 112b. mit Namensbeischrift) in einem Typus, welcher, trotz mancherlei Abweichungen in Einzelheiten, in den Hauptsachen in allen Exemplaren so sicher übereinstimmt, daß ihm nur ein gemeinsames Vorbild zum Grunde liegen kann. Derselbe Typus kehrt aber (um von einigen weniger genauen Wiederholungen zu schweigen) in zwei Marmorstatuetten in Rom wieder, von denen die eine (Fig. 112a.) im Museo Torlonia [137]), die andere im capitolinischen Museum aufbewahrt wird. Auch diese beiden Statuetten stimmen, trotz Verschiedenheit der Arbeit, nicht allein in den Hauptsachen, sondern bis in Einzelheiten der Gewandfalten mit einander überein und sind gewiß von einem Original copirt, welches mit Wahrscheinlichkeit nur in einem bedeutenden, in Rom aufgestellt gewesenen Werke gesucht werden kann. Ein solches war die Gruppe des Euphranor, von welcher allerdings nicht feststeht, daß in ihr diejenige Scene dargestellt war, auf welche sich die erhaltenen Monumente beziehn, nämlich Letos Flucht vor dem Pythondrachen, welchen nach einer Gestalt des Mythus von Apollons Drachenkampfe dieser schon als Kind auf dem Arme der Mutter erlegt haben soll. Wohl aber steht fest, einerseits daß dies sehr wohl das Thema der



Gruppe des Euphranor gewesen sein kann und andererseits, daß dies von keiner andern uns bekannten Darstellung der Leto mit ihren Kindern gilt, da diese entweder Apollon und Artemis erwachsen zeigen (wie die Gruppen des Praxiteles oben S. 25 Nr. 9a u. b.) oder der mit dem Scepter ausgestatteten Leto die Amme Ortygia beigesellen, welche die Kinder auf den Armen trägt (wie dies in der Gruppe des Skopas oben S. 12 der Fall war). Eines bedeutenden Künstlers aber erscheint die Erfindung durchaus würdig und auf eine Entstehung in guter Kunstzeit läßt die Gewandbehandlung noch an der Statuette schließen, wenngleich diese



Fig. 112. Leto mit den Kindern nach Euphranor. a) Statuette im Museum Torlonia, b) Münze von Ephesos, c) Münze von Stectorium.

nicht ausreicht, um uns eine volle Vorstellung von der Schönheit des Originals zu geben oder vollends, um uns über den besondern Stil Euphranors aus ihr ein Urteil zu bilden. Aus einigen der unter sich übereinstimmenden Münzen ergiebt sich, daß der kleine Apollon, d. h. das auf dem linken Arme der Mutter sitzende Kind, in Übereinstimmung mit dem der Gruppe zum Grunde liegenden Mythus bogenschießend dargestellt war und demgemäß mit einer lebhaften Drehung des Körpers nach außen auf dem Arme sitzt, während sich die, auch in den erhaltenen Gewandresten von dem Bruder unterscheidbare kleine Artemis ruhiger sitzend am Gewande der Mutter festhält. Die Darstellung der Gruppe auf klein-

asiatischen Münzen läßt voraussetzen, daß sich das Original, ehe es nach Rom versetzt wurde, in Kleinasien befunden habe, am wahrscheinlichsten in Ephesos, wo auch ein berühmtes Gemälde des Euphranor war. Es liegt nahe, an den Tempel des Apollon Pythios in der Hafenstadt von Ephesos als den ursprünglichen Aufstellungsort zu denken, während die anderen kleinasiatischen Städte den Typus für ihre Münzen annahmen, um auf die bei ihnen bestehenden pythischen Spiele hinzudeuten.

Von den übrigen Götterbildern des Euphranor wissen wir bisher Näheres nicht, dagegen sagt Plinius von seiner Statue des „Alexander Paris", daß man in ihr Alles zugleich erkannte, den Schiedsrichter der Göttinnen, den Liebhaber der Helena und den Mörder des Achilleus, ein Lob, auf das noch näher zurückzukommen sein wird. Neben diesem einen Heroenbilde finden wir zwei allegorische Figuren, eine von der „Tapferkeit" (Arete) bekränzte „Hellas", beide kolossal, zwei wahrscheinliche Porträtstatuen, diejenige einer Priesterin mit dem Tempelschlüssel, nach Plinius von vorzüglicher Schönheit, und eine „bewundernde und anbetende Frau", wie derselbe Autor das zweite Werk bezeichnet; endlich die Porträts Philipps und Alexanders von Makedonien auf Viergespannen stehend und noch andere Vier- und Zweigespanne, so daß Euphranors Kunst ziemlich alle Kategorien der Gegenstände vom Götterbilde bis zur Thierdarstellung umfaßte.

Aus den Gegenständen allein also würden wir Euphranors überwiegende Kunstrichtung schwerlich feststellen können; glücklicher Weise fehlen uns dagegen über ihn nicht die Urteile der Alten und sonstige Winke, die uns jedoch veranlassen, auch auf die Thätigkeit des Künstlers als Maler einen, wenngleich flüchtigen Blick zuwerfen.

Als solcher lag nach den Andeutungen der Alten sein Hauptverdienst im Formalen, im kräftigen Naturalismus und in Neuerungen der Proportionen. Die körperliche Imposanz und Tüchtigkeit der Heroen hat er nach Plinius zuerst genügend dargestellt, und er selbst rühmte von seinem Theseus, gewiß bezeichnend genug, derselbe sei mit Rindfleisch, derjenige des Parrhasios mit Rosen genährt. In Beziehung auf die Proportionen wandte er zuerst die schlankeren Verhältnisse an, durch welche Lysippos dem Polyklet und den älteren Künstlern gegenüber sich auszeichnete, ohne jedoch das neue System vollkommen durchzuführen; denn, indem er den Rumpf schlanker darstellte, ließ er Kopf und Glieder in den alten Verhältnissen, wodurch diese Theile zu schwer und mächtig erschienen.

Bleiben wir zunächst bei dieser einen Seite des künstlerischen Strebens Euphranors stehn, so wird es ohne Zweifel erlaubt sein, die Eigenthümlichkeiten, die ihn als Maler charakterisiren, auch auf seine Thätigkeit als Bildner zu übertragen. Und da werden die Worte des Plinius in Beziehung auf den Paris des Euphranor, die übrigens offenbar wiederum auf einem Epigramm beruhen, einfach darauf zu beziehn sein, daß Euphranor den Sohn des Priamos nicht als einen Weichling, sondern trotz aller blühenden jugendlichen Schönheit, welche den Gedanken an den Richter der Göttinnen und den Liebhaber der Helena wach rief, doch mit derjenigen frischen Kraft und Tüchtigkeit darstellte, welche daran erinnerte, daß Paris auch der Mann war, dessen Pfeil den Peliden fällte. Eine solche Auffassung der Aufgabe liegt keineswegs fern, sondern ist in dem Doppelnamen Alexandros-Paris gleichsam gegeben, ja sie wird durch die Geschichte von Paris' ganzem Leben [138]) so sehr gefordert, daß man sagen muß, erst eine beide Elemente in sich vereinigende Bildung stelle den ganzen Paris dar. Wenn daher von anderen Seiten



die verschiedenen Eigenschaften des euphranorischen Paris vielmehr in einer Mischung verschiedenen Ausdrucks im Gesichte gesucht worden ist, so muß, bis einmal ein antiker Kopf mit einer derartigen Mischung verschiedenen Ausdrucks zum Vorschein kommen wird — bisher giebt's dergleichen nichts — an der Richtigkeit dieser Erklärung gezweifelt werden, grade so gut, wie, trotz Allem was darüber gesagt ist[139]), der mit diesem Paris in Parallele gezogene famose Demos von Parrhasios, der zugleich wüthend und sanft, tapfer und feige, großmüthig und neidisch u. s. w. ausgesehn haben soll, wenn man die Lösung des Räthsels nicht in der Darstellung eines Volkshaufens suchen will, als ein Wahngebilde erscheint, das auf einem in plinianische Prosa umgesetzten arg übertreibenden und mehr witzig als wahr zugespitzten epigrammatischen Einfalle beruht.

Was aber die Proportionsneuerungen anlangt, so erscheint in ihnen Euphranor, sofern er dieselben auch als Bildner festhielt, als Vorläufer des Lysippos, der das von Euphranor gleichsam versuchsweise Begonnene fortsetzte und mit bewußter Consequenz zu einem völlig neuen, in sich vollkommen harmonischen Systeme vollendete.

Wenden wir uns nun zu der mehr innerlichen Seite der Kunstleistungen Euphranors, so liegen unter seinen Gemälden wie unter seinen Statuen augenfällige Beispiele vor, welche zeigen, daß er auch in feinem seelischen Ausdruck Hervorragendes leistete. Von seinen Gemälden sei hier nur auf den Odysseus verwiesen, wie er, um nicht mit nach Troia ziehn zu müssen, sich wahnsinnig stellte, und den Euphranor mit dem die List durchschauenden Palamedes und mit nachdenklichen Zuschauern zusammen gruppirt hatte. Hier ist offenbar eine große Mannigfaltigkeit des seelischen Ausdrucks Grundbedingung, und nur wer sich hierin Meister wußte, konnte mit Hoffnung auf Erfolg einen solchen Gegenstand malen. Wenngleich wir nun auch außer Stande sind, in den plastischen Schöpfungen Euphranors ähnliche Richtungen und Verdienste nachzuweisen, da die Alten uns über sie nichts Näheres sagen und uns von seiner pathetisch bewegten Leto mit den Kindern in den Copien der Kopf fehlt, so wird doch das sicher Erkannte genügen, um uns Euphranor als einen Künstler zu zeigen, der das Streben nach der Darstellung des bewegten Gemüthes mit den früher besprochenen attischen Meistern theilt, während wir das eigentlich Pathetische unter seinen Statuen nur in dem Hauptmotiv der Leto nachweisen können. Auch die Richtung auf das Ideale erscheint bei ihm weniger bestimmt ausgebildet, als bei Skopas und bei Praxiteles, vielmehr stellt er sich in dieser Beziehung als dem Silanion verwandter dar, der ebenfalls neben Charakterporträts besonders die Darstellung der Heroen cultivirte und der so gut wie Euphranor an den Neuerungen in Beziehung auf die Proportionslehre betheiligt war. Als eigenthümliches Verdienst des Euphranor dürfen wir wohl nach dem oben Gesagten Frische und Kräftigkeit und eine gewisse männliche Würde der Formgebung betrachten, durch die er günstig auf die Erhaltung von Ernst und Gediegenheit eingewirkt haben mag, welche durch die Nachahmung praxitelischer Weichheit ohne praxitelischen Geist in Gefahr sein mochte.

In der Darstellung der ältern attischen Schule, des Phidias und der Seinigen mußten wir den Verlust der Hauptwerke und den Mangel genügender Nachbildungen der meisten Arbeiten dieser Künstler beklagen, wogegen wir so glücklich sind in den zahlreichen und ausgedehnten architektonischen Sculpturen am Parthenon, Theseion, Erechtheion und Niketempel Monumente zu besitzen, welche



diesen Meistern gleichzeitig, zum Theil auf ihre Werkstatt mit Bestimmtheit zurückführbar, als Zeugnisse von ihrer Art und Kunst dastehn, welche uns von derselben eine lebendige Vorstellung vermitteln. In Beziehung auf die Kunst der jüngern attischen Schule sind wir nicht in gleicher Weise glücklich, denn, während die Hauptwerke eines Skopas und Praxiteles, den Hermes ausgenommen, ebensowohl zu Grunde gegangen oder nur in ebenso unzulänglichen Nachbildungen auf uns gekommen sind, wie die Werke der älteren Künstler, hat diese jüngere Zeit, wie schon in der Einleitung bemerkt wurde, an architektonischen, mit Sculpturen verzierten Monumenten, namentlich aber von solchen, welche wir auf die Schule und Werkstatt der attischen Meister zurückführen dürfen, ungleich weniger hinterlassen, als die ältere. Was wir vom Maussolleum besitzen ist oben näher besprochen worden, die Trümmer des tegeatischen Athenatempels sind freilich gefunden und mit ihnen einzelne Fragmente der skopasischen Giebelgruppen, welche wir aber, wie oben (S. 16) bemerkt, zu einem eingänglichen Studium des Künstlers vor der Hand nicht zu benutzen in der Lage sind. Auf dem Boden Athens aber besitzen wir von datirten architektonischen Sculpturen nur noch den auf der folgenden Seite (Fig. 113) abgebildeten Fries von dem choragischen Denkmal des Lysikrates, einem der Tempelchen aus der Tripodenstraße in Athen, deren schon Erwähnung gethan ist (oben S. 26 Nr. 19), und die Statue des Dionysos vom Monumente des Thrasyllos. Und außerhalb Attikas treten die Sculpturen von E p h e s o s und von P r i e n e in so fern ergänzend ein, als sie, wenngleich nicht verbürgt attisch, doch unter dem überwiegenden Einfluß der attischen Kunst entstanden zu sein scheinen. Beginnen wir die Umschau mit den athenischen Monumenten.

Choragos oder Choregos hieß in Athen derjenige, welcher auf seine Kosten einen Chor zu einer öffentlichen Aufführung stellte, verpflegte und einüben ließ. Der Chor hieß nach seinem Choragen, und, wenn er in der Aufführung den Sieg davon trug, erhielt der Choragos den Siegesehrenpreis, der unter Anderem in einem ehernen Dreifuß bestand, der, öffentlich aufgestellt und mit einer Inschrift versehn, welche die Hauptumstände des Sieges enthielt, das bleibende Denkmal der glücklich vollzogenen Staatsleistung war. Die Aufstellung dieser Siegesdreifüße fand in Athen in einer am östlichen Abhang der Burg befindlichen, „die Dreifüße“ oder „Tripodenstraße“ genannten Straße statt, und zwar standen die Dreifüße auf dem Dache von eigens zu diesem Zwecke erbauten Rundtempelchen. Ein solches Tempelchen in zierlichem korinthischem Stil ist das bis heute erhaltene Siegesdenkmal des Choragen Lysikrates [140]), mit dessen Fries wir es hier zu thun haben, und welches, gemäß der Inschrift unter dem Archonten Euainetos, d. h. im 2. Jahre der 111. Olympiade (334) errichtet wurde. Wenngleich nicht auf die Werkstatt eines bekannten Meisters zurückführbar, ist uns dieses Relief doch ein authentisches Monument aus der Zeit, in welcher Praxiteles und seine Schule in Athen blühte.

Der Gegenstand der Darstellung, aus dem sechsten der sogenannten homerischen Hymnen entnommen, ist in Kürze dieser.

Einstmals erschien Dionysos in seiner ganzen Jugendschöne am Meeresufer, wo ihn tyrrhenische Seeräuber sahen, und, in der Meinung, er sei ein Königssohn, für den ein großes Lösegeld zu gewinnen sei, ergriffen und gefesselt in ihr Schiff brachten. Aber die Fesseln lösten sich von selbst; vergebens ermahnte der Steuermann, der die Göttlichkeit des Gefangenen erkannte, denselben zu befreien,



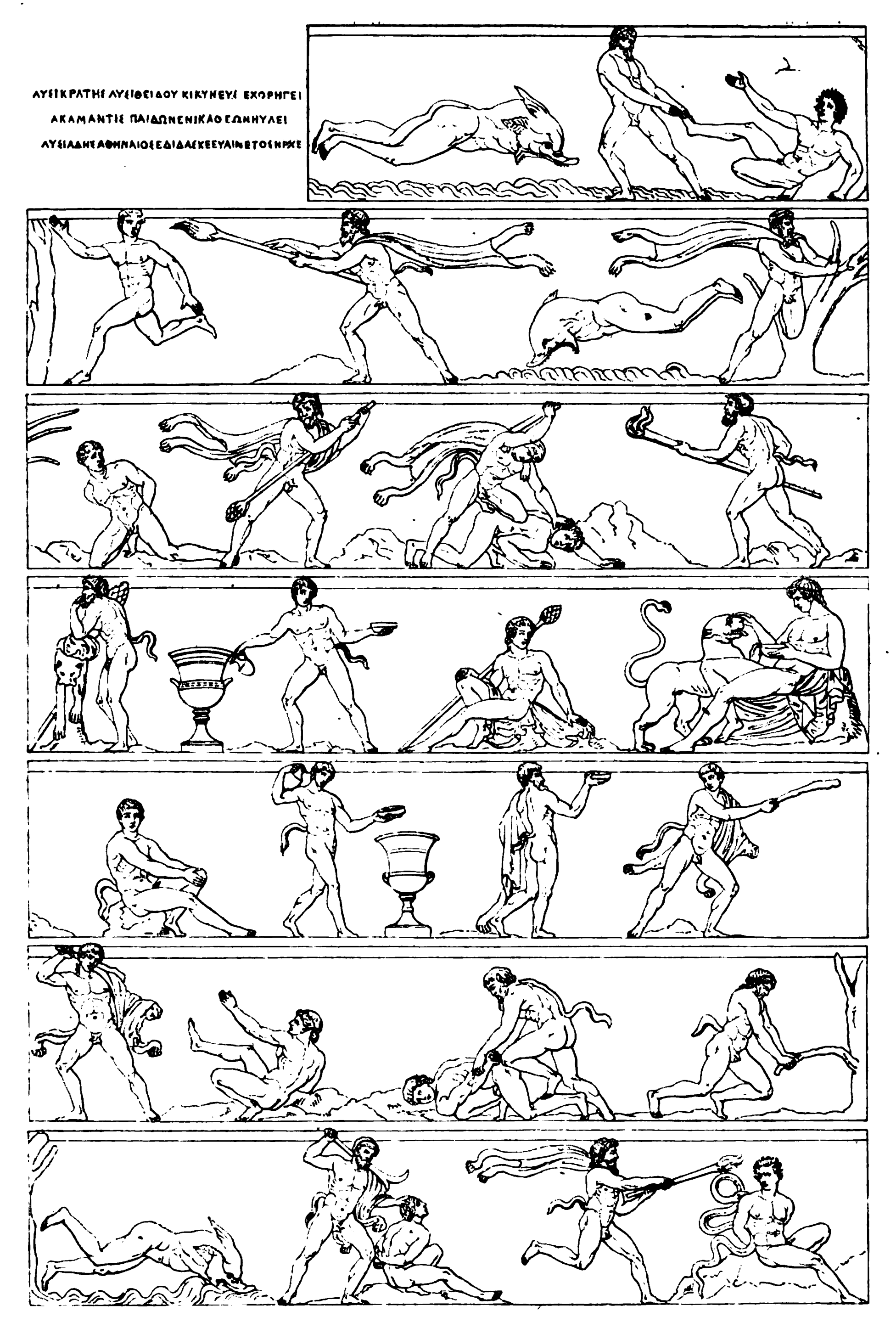


Fig. 113. Der Fries vom choragischen Denkmal des Lysikrates in seiner Gesammtheit.

die Räuber stachen in See und entführten ihre Beute. Da strömten plötzlich Weinfluthen über das Schiff, um Mast und Segel wanden sich Reben, Dionysos selbst erschien in Gestalt eines Löwen, die entsetzten Tyrrhener stürzten sich in's Meer und wurden in Delphine verwandelt. Diese Züchtigung der Seeräuber ist der Gegenstand unseres Reliefs, welches denselben aber in sinnigster Weise den Gesetzen der Plastik gemäß umgestaltet darstellt. Zunächst ist die Scene vom Schiffe an das Ufer des Meeres verlegt, was des Raumes wegen nothwendig ist, sodann sind die Wunderzeichen nicht dargestellt, weil sie nicht darstellbar sind oder doch höchst dürftig wirken würden, so namentlich die Verwandlung des Gottes in einen Löwen. „Die Lücke einer unsichtbaren, wunderbar bewegenden Kraft zwischen dem Gott und den Tyrrhenern hat daher der Künstler gefüllt mit den Satyrn und Silenen, den steten Begleitern des Gottes, das ist mit der Wirklichkeit und Wahrhaftigkeit einer menschlichen That, eines menschlichen Kampfes. Das Ganze ist nun ein echt plastischer Gegenstand geworden, ein ethisch-dramatischer Gehalt in voller Anschaubarkeit. In der Mitte ruht in der reizendsten Jünglingsgestalt und sorgloser, unbefangener Göttlichkeit Dionysos, auf einen Felsen gelagert und mit seinem Löwen [oder Panther] spielend, der nach der Weinschale verlangt. Das Thier vertritt hier zugleich den Löwen, in welchen der Gott nach dem Mythus sich verwandelte, die Schale vertritt die Weinfluthen des Wunders“ [141]). Diese heitere und um das weiterhin Vorgehende unbekümmerte Ruhe des Gottes, welche sich den Satyrn in seiner nächsten Umgebung mittheilt, erinnert uns an die Wunderkraft, die im Mythus wirkend auftritt, während ein thätiges Eingreifen des Gottes den Gedanken an Wunderwirkung seiner überirdischen Kraft ganz entfernen würde. Das thätige Eingreifen, die handgreifliche Bestrafung der frechen Räuber bleibt den Begleitern des Gottes, den Silenen und Satyrn überlassen, welche ihr Amt nicht allein mit dem größten Eifer, sondern unverkennbar auch in einer etwas burlesken, wenigstens derben und etwas komisch gefärbten bakchischen Begeisterung vollziehn. Mit Recht zeichnet Feuerbach besonders den einen alten Satyrn aus, der sich von einem Baumstamme einen tüchtigen Knüttel abzubrechen bestrebt ist (s. Fig. 114), während seine jüngeren Genossen schon erbarmungslos auf die überwundenen Tyrrhener dreinschlagen. Wer von diesen noch nicht gefaßt und zu Boden geworfen ist, der flieht im angestrengtesten Laufe, von Widerstand ist keine Rede, aber auch die Flucht ist vergebens; denn über die physische Kraft der Satyrn hinaus wirkt die Wunderkraft des Gottes, und gewiß nicht ohne Absicht sind die durch diese Wunderkraft in Delphine verwandelten Räuber an die Enden des Reliefstreifens versetzt. Hier stürzen sie sich, halb noch menschlich gestaltet, halb schon in den Thierleib übergegangen, in die Wellen hinunter. Die Mischgestalt dieser verwandelten Menschen ist unübertrefflich gelungen, die Übergänge der einen Form in die andere, der Sprungbewegung des menschlichen Körpers in die Bewegung, die sich tummelnden Delphinen eigen ist, sind auf's feinste verschmolzen, und die ganze Erfindung verdient besonders deshalb wirklich geistreich genannt zu werden, weil sie uns auch eine Mischung der Empfindungen vergegenwärtigt, einerseits die Angst der Flucht, andererseits das Behagen des Thieres, das seinem Elemente zueilt; man sieht, die Menschen werden wirklich zu Fischen. Gleiches Lob verdient die Formgebung in den Satyrn und in dem, trotz schlechter Erhaltung des Originales in der That noch großartig schönen Körper des Gottes, welcher letztere noch dadurch für uns eine eigenthüm-

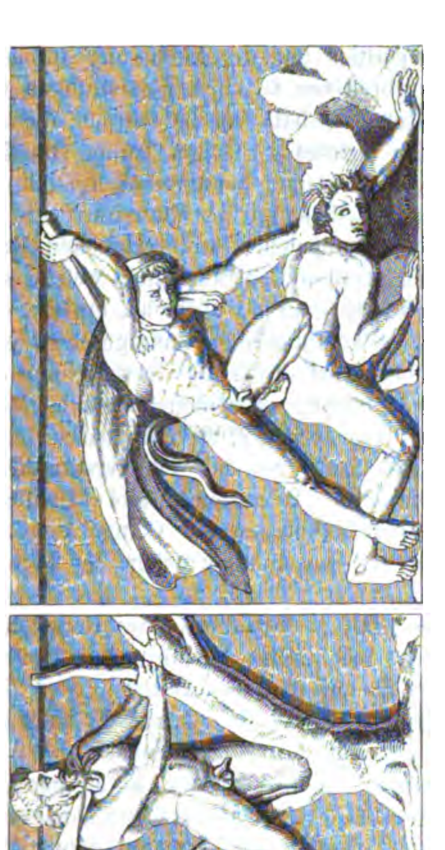






Fig. 114. Ausgeführtere Probestücke des Frieses vom Denkmal des Lysikrates.

liche Bedeutung gewinnt, daß er uns vor Augen führt, wie vollendete Weichheit der Formen mit Großheit und Adel der Composition und der Auffassung durchaus verbunden sein kann. Gegenüber den weitverbreiteten falschen Vorstellungen von praxitelischer Weichheit ist dieser Dionysos von wahrhaft unschätzbarem Werthe. Auf die Compositionsbedingungen des ganzen Frieses ist schon früher (Band I, S. 286) aufmerksam gemacht worden. Es wurde dort hervorgehoben, daß die doppelte Bedingung dieser Composition, einerseits diejenige der Einheitlichkeit, die daraus hervorgeht, daß der Fries um das Rundtempelchen ununterbrochen rings umläuft, andererseits die Unthunlichkeit einer straffen Centralisirung, welche sich aus der Unmöglichkeit, die Composition gleichzeitig ganz zu übersehn, ergiebt, daß diese doppelte Bedingung mit Geist und in vollkommen den Raumgesetzen entsprechender Weise erfüllt ist. Die Einheitlichkeit ist durch die Hervorhebung der Mitte und durch die Symmetrie der Figurenanordnung zu beiden Seiten der Mitte gewahrt, während andererseits der Künstler dafür zu sorgen wußte, daß jedes gleichzeitig übersehbare Stück der gekrümmten Friesfläche ein für sich verständliches und interessantes Stück der Composition enthalte. Wenn ein Tadel beizufügen ist, so kann sich dieser nur auf die etwas starke Dehnung der Composition und eine gewisse Leere beziehn, welche durch weites Auseinanderrücken der Figuren entsteht.

Einige Schriftsteller heben die minder sorgfältige Ausführung des Reliefs hervor. Allein die scheinbare Oberflächlichkeit der technischen Ausführung ist großentheils auf Rechnung der Einwirkungen der Zeit auf das in fortschreitender Zerstörung begriffene Monument zu setzen, obwohl man die höchste Feinheit der Ausführung vermissen mag. Man hüte sich aber, diese geringere Schärfe der Ausführung als Charakterzug der Zeit zu betrachten, in welcher das Relief gemacht wurde, sie fällt vielmehr, wie uns dies die besten Stücke der Maussolleumssculpturen zeigen, soweit sie wirklich vorhanden ist, lediglich dem ausführenden namenlosen und vielleicht untergeordneten Künstler zur Last, während die Composition beweist, daß der Geist der Kunst damals so lebendig war, wie in irgend einer Epoche.

Jünger und streng genommen schon dem Beginne der folgenden Periode angehörig ist die jetzt im britischen Museum befindliche Dionysosstatue von dem Monumente des Thrasyllos. Dieses erst in neuerer Zeit zerstörte ebenfalls choragische Monument ist ein Façadenbau, durch welchen die oberhalb des Dionysostheaters in dem südöstlichen Theile des Akropolisfelsens befindliche, ansehnliche Höhle oder Grotte, welche den modernen Namen der „Panagia Spiliotissa“ führt, geschlossen oder eingefaßt wurde [142]). Errichtet nach der Inschrift im Jahre Ol. 115, 1 (320 v. u. Z.) von Thrasyllos, dem Sohne eines gleichnamigen Vaters, von Dekeleia hätte der Bau nach Kugler's [143]) wahrscheinlicher Vermuthung ursprünglich nur aus zwei seitlichen Pfeilern nebst dem Architrav und dem mit Kränzen geschmückten Fries als einfache Umrahmung der Grotte bestanden, in welcher der Preisdreifuß aufbewahrt wurde, und erst Thrasyllos' Sohn (oder Enkel) Thrasykles hätte fünfzig Jahre später, also Ol. 127, 2 (270) den schwer auf dem zierlichen Unterbau lastenden Oberbau nebst der gleich näher zu besprechenden Dionysosstatue und einem eigenen Sockel für je einen Dreifuß rechts und links hinzugefügt, bei welcher Gelegenheit auch der unverhältnißmäßig dünne Mittelpfeiler untergestoßen worden wäre. Die durch Lord Elgin in's britische Museum gekommene Statue des Dionysos [144]) stellt diesen Gott sitzend in langer Gewandung



dar; ein feiner bis auf die Füße reichender Chiton und über ihm ein Panther- oder Löwenfell, beide von einem breiten Gurt um die Mitte des Leibes zusammengefaßt, umgiebt den Oberkörper, ein weitfaltiges Himation den Schoß und die Beine; der eigens angesetzt gewesene Kopf und die ebenfalls aus eigenen Stücken gearbeitet gewesenen Arme fehlen seit der ältesten Zeit, aus der wir von der Statue Kunde haben; der Kopf ist jedenfalls jugendlich zu denken, das beweisen die vollen und weichen Formen des Körpers, den man in früherer Zeit für weiblich hielt. Das ganze Werk ist groß angelegt und voll Leben und Wärme, die Bewegung einfach und natürlich, die Behandlung der Gewandung in großen Massen mit leuchtenden Flächen der besten Zeiten würdig. Ein großes Loch im linken Schenkel hat unzweifelhaft zur Befestigung eines aus Bronze eingefügten Attributs gedient, und Art und Veranlassung des Denkmals sowie Stellung und Größe des erwähnten Loches machen es sehr wahrscheinlich, daß dies Attribut ein Saiteninstrument gewesen ist, welches den Dionysos als musischen, speciell als Gott der dramatischen Poësie bezeichnete. Die Würde und Großheit in der Composition und Ausführung dieser schönen Figur, welche, wie bemerkt, obendrein aus der Zeit kurz nach der Blüthe der jüngern attischen Schule stammt, bietet ein neues bedeutendes Zeugniß für den Geist der Kunst Athens in dieser Periode und ist unter anderen Monumenten sehr geeignet diejenigen zu widerlegen, welche sich die jüngere attische Schule in Weichlichkeit und bloße sinnliche Schönheit versunken vorstellen.

Im 1. Jahre der 106. Olympiade (356 v. u. Z.), angeblich in der Nacht, da Alexander von Makedonien geboren wurde, ging der alte Artemistempel zu Ephesos, welchen die Bd. I, S. 96 ff. näher besprochenen Säulen mit Relief (columnae caelatae) schmückten, in dem von Herostratos entzündeten Brande zu Grunde [145]. Unmittelbar nach der Zerstörung aber wurde unter regster Betheiligung aller umliegenden Landschaften und unter der Leitung des Architekten Deinokrates die Wiederherstellung begonnen, deren Baugeschichte uns hier nicht angeht, so daß es genügt, zu bemerken, daß der Bau unseres Wissens ohne Zwischenfälle in raschem Fortschritt vollendet worden ist [146], nachdem des inzwischen Ol. 111, 1 (336) auf den Thron gelangten Alexander Anerbieten, alle bereits erfolgten und noch zu leistenden Ausgaben tragen zu wollen, wenn man ihm gestatte, den Tempel als sein Weihgeschenk an die Göttin zu bezeichnen, unter einem höflichen oder höfischen Vorwand (es schicke sich nicht, daß ein Gott anderen Göttern Weihgeschenke stifte) abgelehnt war. Uns gehn hier nur die columnae caelatae, die neuen reliefgeschmückten Säulen an, welche bei dem Wiederaufbau des Tempels an die Stelle der zerstörten alten gesetzt wurden und von denen eine Anzahl nebst mehren ebenfalls reliefgeschmückten viereckigen Baustücken ungewisser Bestimmung bei der Ausgrabung des Tempels wiedergefunden und in das britische Museum gebracht worden sind [147]. Wenn diese Reliefe aber in diesem, der attischen Kunst gewidmeten Abschnitte behandelt werden, so können wir uns zur Rechtfertigung freilich nicht mehr auf das Zeugniß berufen, welches nach einer von Vielen befolgten Lesart Plinius (36, 95) dafür abzulegen scheint, von den im Ganzen 36 mit Relief geschmückten Säulen sei eine von Skopas (una a Scopa) gearbeitet gewesen, da jetzt wohl Niemand mehr zweifeln wird, daß diese Lesart der verschieden emendirten Stelle [148]) falsch und die richtige allein: „imo scapo" sei, Plinius also aussagt, die Säulen seien am untersten Schaftende mit Relief geschmückt ge-



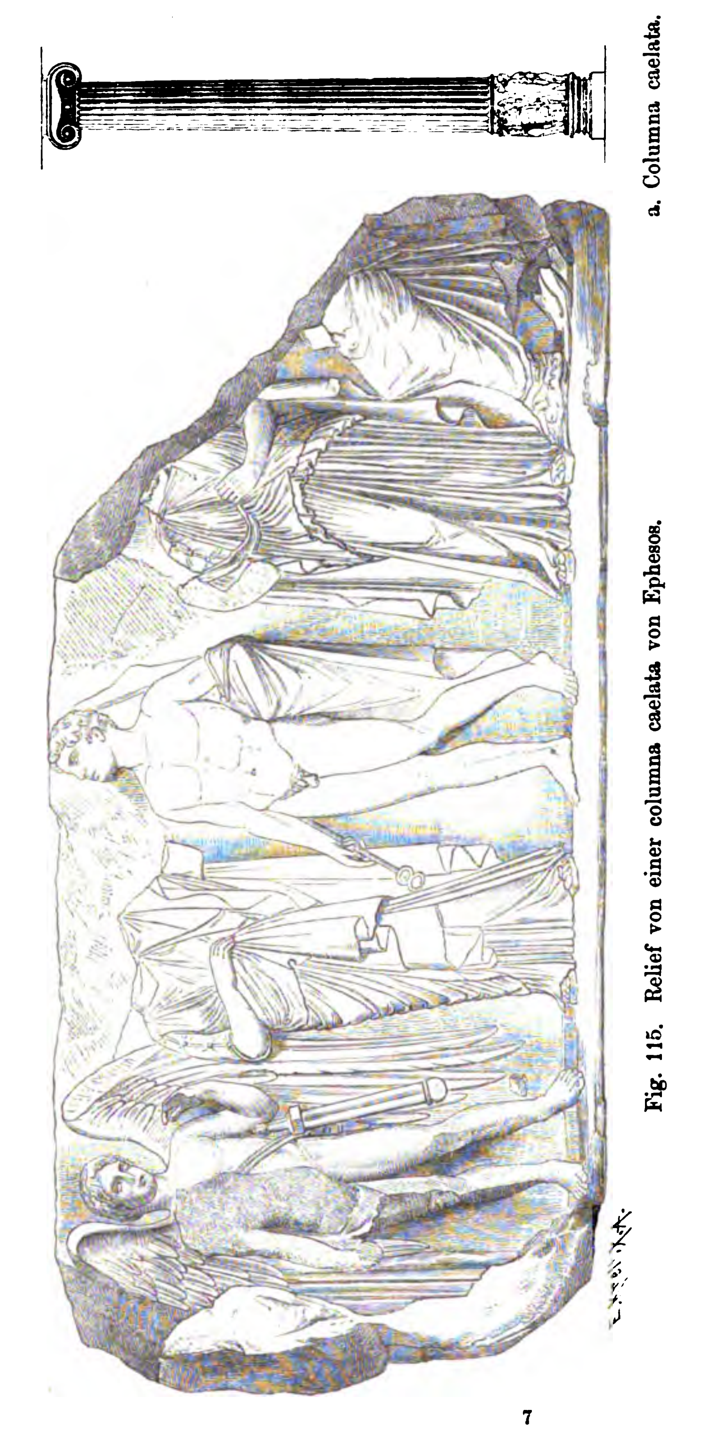
wesen, wohl aber leiten wir die Berechtigung der Behandlung an dieser Stelle theils daraus ab, daß nach Strabons Zeugniß (14, p. 641, SQ. Nr. 1283; oben S. 28 Nr. 40) der Altar des Artemistempels von Praxiteles gearbeitet war, was die Thätigkeit auch noch anderer attischer Künstler für den Tempel wahrscheinlich macht, theils daraus, daß der Stil der Reliefe selbst sich in der Hauptsache nur mit demjenigen attischer Kunstwerke, namentlich aber den Maussolleumsculpturen vergleichen läßt (s. auch Anm. 154), theils endlich daraus, daß wir, wenn nicht ausschließlich, so doch überwiegend attische Künstler dieser Periode in den verschiedenen Gegenden Kleinasiens thätig finden.

Der columnae caelatae waren, wie gesagt, nach Plinius im Ganzen 36, eine Zahl, welche sich, da der Tempel achtsäulig in der Front und mit doppeltem Säulenumgang versehn (Dipteros) war, sehr einfach erklärt, wenn man die Säulen zu je 16 auf die beiden Façaden (Ost und West) vertheilt und außerdem annimmt, daß zwischen den Anten je ein weiteres Paar gestanden habe (vergl. den Plan bei Wood, Discoveries u. s. w. nach p. 262). Von diesen 36 Säulen sind 6 Fragmente in's britische Museum gelangt, wo ihrer 3 im nördlichen Theile des Elgin Saloon ausgestellt sind und 3 weitere in den Magazinen aufbewahrt werden. Abgebildet sind ihrer 5 bei Wood (1. Titelblatt, 2. p. 166, 3. nach p. 218, 4. nach p. 222 und 5. nach p. 246), aber allerdings in nicht genügender Weise; das unedirte 6. Fragment (im Magazin) stammt nicht ganz so sicher, aber doch mit überwiegender Wahrscheinlichkeit von einer Säule, nicht von einem der viereckigen Baustücke, auf welche zurückgekommen werden soll.

Die Höhe der mit Relief geschmückten Säulentrommeln ist 1,83 m. ohne den obern Rundstab, wesentlich gleich dem Durchmesser der Säulen, von deren Schafthöhe das Reliefband am untersten Ende etwa $^1/_{10}$—$^1/_9$ bedeckte; die Figuren sind etwas mehr als lebensgroß, dabei aber von nur bis 0,13 m. Reliefერhebung über dem Grunde, wodurch in überaus geschickter Weise eine gewisse, dem Gesammtcharakter der Säule angemessene Flächenhaftigkeit des Reliefs gewahrt bleibt. Nur bei einer Trommel (Nr. 3) sind sowohl die Figuren merklich größer und ist zugleich das Relief ein bedeutend höheres, woran sich die wahrscheinliche Vermuthung Woods (a. a. O. p. 218) knüpft, daß diese Trommel von einer der innersten Säulen (zwischen den Anten) stammt. Dagegen ist es sehr fraglich, ob eine andere Vermuthung Woods (p. 265 f.) sich wird rechtfertigen lassen, daß nämlich an der Ostseite des Tempels das Relief nicht auf die unterste Trommel beschränkt geblieben, sondern drei über einander gestellte Trommeln umfaßt habe (s. die 2. Tafel nach p. 268). Diese Vermuthung gründet sich darauf, daß der berechnete Durchmesser einer der gefundenen Relieftrommeln angeblich 6 Zoll englisch geringer wäre als derjenige zweier anderen, bei welchen er sich als 6′ $^1/_2$″ engl. betragend messen läßt, eine Maßverschiedenheit, welche, falls sie wirklich vorhanden ist, allerdings auf eine höhere Stellung der dünnern Trommel hinweisen würde. Doch steht dieser Annahme außer anderen Bedenken auch das Zeugniß des Plinius, wie wir es jetzt lesen, entgegen, die Säulen seien imo scapo, am untersten Schaftende mit Relief geschmückt gewesen, was wohl zutrifft, wenn das Relief auf eine, die unterste Trommel beschränkt war, nicht aber wenn es sich auf 3 Trommeln, nach Woods Rechnung bis zu 20 Fuß, d. h. mehr als den dritten Theil der ganzen Säulenhöhe ausdehnte.

Die Reliefe sind bis auf eines zu stark fragmentirt, als daß man über die in ihnen dargestellten Gegenstände mehr, als höchstens Vermuthungen aufstellen

könnte. Dies eine, welches in Fig. 115, von der runden Säulentrommel in einen geraden Streifen abgerollt, zugleich als stilistische Probe mitgetheilt wird, ist neuerlich, nachdem man über den Sinn auch seiner Darstellung längere Zeit im Unklaren war, in einer sehr eingehenden und scharfsinnigen Erklärung von Robert [149]) auf den Mythus der Alkestis bezogen worden. Und zwar auf eine Version desselben, welche weder der in Euripides Alkestis dargestellten ganz entspricht, nach welcher Herakles die Alkestis dem Thanatos auf dem Grab abringt, noch auch derjenigen, welche wir bei Platon (Sympos. p. 179 C) finden, nach welcher Persephone, gerührtvon der Gattentreue der Alkestis, dieselbe aus dem Hades wieder zum Leben emporsandte, sondern welche aus beiden dahin verschmolzen erscheint, daß Herakles, man wird anzunehmen haben nach einem vorhergegangenen Kampfe mit Thanatos, bis in den Hades hat eindringen müssen, was er bei Euripides nur als Möglichkeit hinstellt oder zu thun droht, und daß nun Persephone auf seine Bitten und vielleicht seine Schilderung von Alkestis' Aufopferung für den Gatten diese freigiebt und durch Hermes Psychopompos zur Oberwelt zurückgeleiten läßt. Unter der Voraussetzung einer derartigen mythischen



a. Columna caelata.

Fig. 115. Relief von einer columna caelata von Ephesos.

Grundlage würde man in dem Fragment am rechten Ende die Reste des sitzenden Hades, in der vor ihm stehenden Frau Persephone zu erkennen haben, auf welche der zur Oberwelt emporblickende Hermes Psychopompos folgt. Neben ihm ist Alkestis, in der jugendlichen, mit mächtigen Flügeln und einem in der Scheide steckenden Schwert ausgestatteten Jünglingsfigur Thanatos zu erkennen, welcher in jugendlicher Gestaltung allerdings nur in einzelnen Beispielen nachgewiesen, gewiß aber nicht undenkbar ist, während von Herakles grade noch so viel erhalten ist, daß wir errathen können, er habe mit trotzig in die Seite gestemmtem linkem Arm dagestanden, erwartend daß Alkestis ihm folge. „Der vom Künstler dargestellte Moment aber ist, um mit Roberts Worten zu reden, dieser: Pluton hat eben, von Persephone erweicht, Hermes Psychopompos abgeschickt, um die Alkestis zurückzuführen; Hermes schreitet auf Alkestis zu, die sich zum Weggehn durch Feststecken des Himation anschickt und dankbar zu Persephone zurückblickt. Thanatos giebt Alkestis durch einen Wink die Erlaubniß, an ihm vorbei zur Oberwelt zurückzukehren, er entläßt sie aus seiner Macht; sein Schwert steckt in der Scheide, denn es gilt nicht, die Locke eines Sterbenden den Unterirdischen zu weihen. Neben dem besiegten Thanatos steht ruhig und trotzig Herakles, auf Alkestis und Hermes wartend."

Indem wir darauf verzichten, zu errathen, durch welche etwa noch zwei uns gänzlich verlorene Personen die Scene ergänzt gewesen sein mag, muß auf die besondere Feinheit der Composition, und zwar wiederum mit den eigenen Worten Roberts, welcher sie erkannt und erwiesen hat, aufmerksam gemacht werden. „Da der Beschauer [auf der runden Fläche der Säulentrommel] immer nur drei Gestalten auf einmal übersehn kann [vergl. d. Abbildung in der Archaeolog. Zeitung von 1872 Taf. 65 u. 66], hat der Künstler mit großer Geschicklichkeit, wenigstens auf dem erhaltenen Stück, die Figuren so angeordnet, daß immer drei zusammen in einer gewissen Beziehung zu einander stehn, gleichsam eine kleine abgeschlossene Scene, ein an sich verständliches Bild abgeben. Von rechts nach links schreitend erblickt der Beschauer zuerst Pluton, Persephone und Hermes, die Todtengötter, dann Persephone und Alkestis einander anblickend, zwischen Beiden Hermes auf letztere zuschreitend, weiter Alkestis zwischen Hermes und Thanatos, endlich Herakles den Sieger, Thanatos den Besiegten und den Preis des Sieges, Alkestis."

Sowie aber hiernach dieses Relief eine That des Herakles darstellt, ist derselbe Heros noch in den Fragmenten von ein paar anderen Säulenreliefen mit größerer oder geringerer Sicherheit zu erkennen. So zunächst in Nr. 3 (Wood nach p. 218), wo er in der rechts stehenden Figur dargestellt zu sein scheint, und zwar trauernd und ermüdet auf einen keulenartigen Stab gelehnt, welchen er mit beiden Händen gefaßt hält. Die Scene ist freilich vollkommen unklar, da sich nicht mehr erkennen läßt, was für einen Gegenstand der dem Herakles gegenüberstehende junge Mann zwischen den Händen hält. Völlig sicher ist Herakles in dem 6., unedirten Fragment. Dasselbe zeigt freilich nur ein kleines Stück des linken Schenkels der linkshin gerichteten Figur, an welchem die Hand mit wahrscheinlich einem Stück des Bogens liegt, über die Handwurzel aber hangt das Löwenfell mit dem trefflich erhaltenen Kopfe nach außen, den Resten des in graden Falten herabhangenden Körpers nach hinten. Hinter Herakles sieht man Stücke eines langfaltigen, nicht ihm, sondern einer hinter ihm stehenden zweiten Figur gehörigen Gewandes, eines vorwärts ausgebreiteten Himations, wie es scheint, und kleine Reste eines Chiton. Hiernach könnte man an das Hesperidenabenteuer des Herakles denken, nicht

grade die Scene, welche die Olympiametope (I, S. 445, Fig. 93) darstellt, wohl aber eine verwandte, in welcher eine Hesperide oder Nymphe hinter Herakles stand.

Bei den übrigen Reliefen von den Säulen weist allerdings nichts auf Herakles hin, vielmehr zeigt das zweite (Wood p. 166) einen rechtshin schreitenden Zug von nur unterwärts erhaltenen Gestalten, bei denen es charakteristisch zu sein scheint, daß sie straff auf die Füße herabfallende Hosen tragen; das vierte (Wood nach p. 222) eine Reihe in der Vorderansicht neben einander stehender gewandeter Figuren von Männern und einem Knaben und das fünfte eine Anzahl theils stehender, theils sitzender weiblicher Gestalten, bei denen man, aber freilich nur als eine Möglichkeit ohne alle Gewähr, an die Musen gedacht hat.

Das m. o. w. sichere Vorkommen des Herakles in einigen Säulenreliefen ist nun auch nicht gleichgiltig für die bereits oben im Vorbeigehn erwähnten viereckigen Baustücke, über deren Bestimmung man noch im Unklaren ist. Von denselben sind außer einigen ganz unbedeutenden 7 größere oder kleinere Fragmente in das britische Museum gekommen, wo indessen nur eines aufgestellt ist, während sich die übrigen in den Magazinen befinden. Abgebildet sind ihrer 3 bei Wood, und zwar 1) nach p. 188, 2) u. 3) nach p. 214. Die meisten bilden Eckstücken, welche auf den beiden Flächen a|_b a. und b. mit Hochrelieffiguren geschmückt sind, während mehre mit einer fein gearbeiteten glatten Fläche enden, welche eine Stoßfuge bildete, woraus sicher hervorgeht, daß der Baukörper aus mehren Blöcken zusammengesetzt und auf diesen die Reliefdarstellung weiter, man kann allerdings nicht errathen wie lang fortgesetzt war (vergl. das aus 2 Stücken bestehende Fragment 2). Ein solches grades Fortsetzungs- nicht Eckstück (Kentaurenkampf) ist im Magazin, aber nicht publicirt. Die Höhe des ganzen Gliedes ist am besten an dem ersten Fragmente zu bestimmen und beträgt etwas mehr (6′ 1″ engl. gegen 5′ $11\frac{3}{4}$″ engl.) als diejenige der reliefgeschmückten Säulentrommeln. Am obern Rande sind diese Blöcke (wie unter den publicirten am deutlichsten Nr. 2 zeigt) mit einem Perlenstab und Blätterkyma abgeschlossen, über welches Ornament aber die Relieffiguren sich mit ihren oberen Theilen, einige nicht unwesentlich erheben.

Was die Bestimmung dieser Blöcke anlangt, so rieth Wood auf den Fries des Tempels. Allein diese Ansicht wird nicht allein, wie schon von anderer Seite bemerkt worden ist, dadurch widerlegt, daß die Werkstücke für diesen Zweck zu schwer und mächtig erscheinen, sondern in weit bestimmterer Weise dadurch, daß ihrer fünf auf ihrer obern Fläche die Lehre für Säulen zeigen, deren Durchmesser genau demjenigen der untersten Säulentrommel des Tempels entspricht. Hierauf hat Fergusson [150]) die Vermuthung gegründet, die viereckigen Bauglieder möchten die Piedestale der columnae caelatae gewesen sein, wie dergleichen in römischer Architektur bekannt sind, in griechischer jedoch bisher nicht. Newton endlich [151]) meint, diese Blöcke könnten zu einer Altarbasis der Art gehört haben, wie sie uns die Ausgrabungen von Pergamon kennen gelehrt haben, da auf der pergamener Basis eine Colonnade gestanden habe, wie die Reconstruction in den „Ausgrabungen zu Pergamon" (Berlin 1880) Taf. 2 zeige. Allein diese Analogie ist, um hiermit zu beginnen, doch nur eine vielleicht für den ersten Blick scheinbare, hält aber genauere Prüfung nicht Stich, da zwischen die mit Reliefen geschmückten Werkstücke und die Säulenreihe in Pergamon sich nicht allein ein (vorhandener) stark ausladender und kräftiger

Carnies, sondern auch noch (so wenigstens nach der in diesem Punkte durchaus wahrscheinlichen Reconstruction) eine Anzahl Stufen als Stylobat zwischenschiebt, während bei den ephesischen Blöcken die Säulenlehre sich unmittelbar auf der, wie oben gesagt, nur mit einem feinen Ornament umränderten obern Fläche findet.

Dazu kommt, daß die Maßübereinstimmung der Säulenlehre und der untersten Säulentrommeln des Tempels eine Zugehörigkeit der viereckigen Blöcke zum Tempel durchaus wahrscheinlich, die Zugehörigkeit zu einem Altarbau gleich dem pergamenischen aber um so unwahrscheinlicher macht, je weniger gegenüber dem geringen Durchmesser der Säulen des kolossalen pergamenischen Altarbaues angenommen werden kann, daß der ephesische Altarbau Säulen getragen habe, welche denen des Tempels an Mächtigkeit und folglich auch an Höhe gleichkamen. Dagegen fällt für die Zugehörigkeit der viereckigen Werkstücke zum Tempel auch noch der Umstand in's Gewicht, daß in ihren Reliefen wie in mehren der Säulenreliefe Herakles vorkommt. So in dem 1. Fragment, allerdings nur in geringen, aber schwer zu verkennenden Resten sitzend an der Ecke der Fläche a., während die Fläche b. eine lebhaft von ihm wegstrebende, langgewandete Frau und den Arm einer dritten Figur enthält und der Sinn und Zusammenhang des Ganzen noch unerklärt ist. So ferner höchst wahrscheinlich in dem 3. Fragment (kaum erkennbar bei Wood a. a. O.), welches einen Kampf des Heros gegen einen rücklings zu Boden geworfenen Gegner (Kyknos?), gegen den er die Keule geschwungen haben wird, darzustellen scheint; so möglicherweise in dem Kentaurenkampfe des 6. Fragmentes, in welchem der Kentaur mit den Vorderbeinen niedergeworfen gewesen zu sein und der Held auf seinem Rücken gekniet zu haben scheint, wesentlich so wie in der 2. Parthenonmetope (Bd. I, S. 319, Fig. 67). Endlich könnte man auch bei dem 3. Fragment, welches die unverkennbaren Reste einer Hirschkuh und einer neben derselben stehenden, von Wood auf Artemis gedeuteten weiblichen Figur enthält, welche den rechten Arm über den Kopf des Thieres vorstreckt, an ein herakleïsches Abenteuer denken. Von den übrigen Fragmenten stellt eines rechtshin schreitende Opferthiere (Rind und Widder) dar, welche von langgewandeten und wie es scheint geflügelten Frauen (Niken?) geleitet oder geführt werden; ein anderes (Eckstück) zeigt auf der einen Fläche eine rechtshin bewegte Figur in einem reichfaltigen, schmal gegürteten Chiton und einem weiten Himation, welches von dem vorgestreckten linken Arme herabzuhangen scheint, das Relief der zweiten Fläche ist unverstehbar. Ein kleines Fragment zeigt einen großen Pferdehals, dessen zerstörter Kopf lebhaft emporgeworfen war und welcher von einer linken Hand mit einem feinen Gewandzipfel so umfaßt wird, als wollte der Reiter, in Gefahr abgeworfen zu werden, sich an dem Pferdehals halten; hinter der Mähne sind Reste von Gewandung erhalten. Der Rest der Fragmente kann übergangen werden.

Was nun den Stil dieser Reliefe anlangt, so ist schon oben gesagt worden, daß er nur mit demjenigen attischer Monumente, besonders der Sculpturen vom Maussolleum zu vergleichen sei; dies kann hier nur mit dem Beifügen wiederholt werden, daß wenn von anderer Seite für die am besten erhaltene Säulentrommel (Fig. 115) ein gewisser, für den Übergang der hellenischen zur hellenistischen Kunst charakteristischer Eklekticismus, nämlich in den Gewandfiguren attischer Stil oder die Nachbildung attischer Marmorsculptur erkannt, für den Hermes dagegen der peloponnesische Erzguß als Vorbild in Anspruch genommen und eine

besonders auffallende Verschiedenheit der Arbeit an den fünf Figuren dieses Reliefs statuirt wird, ich für mein Theil dies eben so wenig für gerechtfertigt halten kann wie den Gedanken, es haben an einer und derselben Säulentrommel verschiedene Hände gearbeitet, damit das Werk um so rascher gefördert werde. Ich kann überall nur Attisches erkennen und meine, daß die Stellung sowohl des Hermes wie des Thanatos (vgl. besonders b. Robert Taf. 3) an die praxitelische Lieblingsstellung wenigstens erinnert. Und ebenso kommt die Gewandung der Männer an dem 4. Säulenfragmente, besonders bei dem Manne zunächst dem Knaben in Motiv und Ausführung derjenigen der Maussollosstatue (oben Fig. 109) außerordentlich nahe und das Gewand der Alkestis in Fig. 115 steht, wenngleich es etwas anders motivirt ist, demjenigen der s. g. Artemisia Fig. 108 gewiß nicht fern. Wie durchdacht und fein berechnet die Composition in dem einen Fall ist, den wir zu beurteilen vermögen, ist oben bemerkt worden, die Ausführung hat im Allgemeinen einen etwas decorativen, auf die letzten Feinheiten verzichtenden Charakter, den man indessen kaum unberechtigt oder tadelnswerth nennen wird, und entbehrt gleichwohl großer Schönheiten nicht, welche allerdings besonders in der Gewandbehandlung hervortreten und in dem Gewande der stark bewegten Frau an dem ersten viereckigen Postament (s. Wood nach p. 188) ihren Gipfel finden. Vielleicht ist es nur dem Umstande, daß uns weniger nackte, als bekleidete Figuren erhalten sind, zuzuschreiben, daß uns die ersteren weniger bedeutend erscheinen, als die letzteren, denn die Weichheit der Formen am Thanatos des ersten Säulenreliefs wie die Mächtigkeit derjenigen an einigen Heraklesfragmenten (oder was uns als solche erscheint), namentlich an dem Torso des 3. Postaments (Wood nach p. 214) verdient gleiches Lob, während der Hermes des 1. Säulenreliefs ein wenig dürftiger und magerer ausgefallen ist.

Gleichzeitig mit dem Wiederaufbau des Artemisions in Ephesos fällt die Erbauung des Tempels der Athena Polias in Priene, dessen Priesterschaft, weniger scrupulös oder weniger reich, als die ephesische, Alexander die Weihung überließ, wie die von einer Ante herstammende Weihinschrift im britischen Museum[152]) erweist. Architekt dieses Tempels war derselbe Pythios oder Pythis, welcher auch von Ol. 107 (352—348) an das halikarnassische Maussolleum erbaut hatte und von dem als Bildhauer das auf dem Gipfel des Daches aufgestellte Viergespann (oben S. 71) herrührte[153]), während der übrige plastische Schmuck des Maussolleums in der Hand des Skopas und seiner Genossen lag (a. a. O.). Schon dieser Umstand muß uns veranlassen, auch die Reste der Sculpturen vom Poliastempel in Priene wie diejenigen des Artemistempels von Ephesos in diesem der attischen Kunst geweihten Abschnitte zu behandeln, weit bestimmter aber noch der Umstand, daß die prienischen Sculpturen die allernächste Verwandtschaft mit denjenigen vom Maussolleum zeigen, eine Verwandtschaft, welche augenscheinlich in den Löwenköpfen der Traufrinne des prienischen Tempels, verglichen mit den halikarnassischen Löwen, am allerauffallendsten an einem lebensgroßen weiblichen Kopfe von Priene hervortritt, welcher in der Anordnung der Haare über der Stirn in kleinen, einigermaßen archaisirenden Löckchen, außerdem in der den Hinterkopf umschließenden Haube vollkommen mit dem Kopfe der vermeintlichen Artemisia (oben S. 72, Fig. 108) und mit dem wunderbar schönen weiblichen Idealkopfe von Halikarnaß übereinkommt, welcher bei Newton, Travels etc. II, pl. 7 nach p. 112

abgebildet ist. Und wenngleich der prienische Kopf die großartige Schönheit des zuletzt genannten halikarnassischen nicht völlig erreicht und eher einen etwas porträtartigen Typus trägt, so geht er doch nicht allein in den erwähnten Äußerlichkeiten, so charakteristisch diese sein mögen, sondern auch stilistisch und technisch mit jenem durchaus zusammen und läßt auf's bestimmteste darauf schließen, daß in Priene dieselbe Künstlerschule thätig war wie in Halikarnaß [154]).

Die durch den Architekten Pullan aufgefundenen und in das britische Museum geschafften Sculpturen von Priene [155]) bestehn außer in den schon erwähnten, mit dem schönsten Rankenwerk geschmückten und mit den prachtvollen Löwenkopfwasserspeiern versehenen Theilen der Traufrinne 1) in Resten des kolossalen Tempelbildes der Athena, nämlich einem Oberarmfragment von 1,30 m. Umfang, dem Bruchstück einer linken Hand ohne Finger von 0,21 m. Durchmesser, dem noch weniger erhaltenen der rechten Hand und demjenigen des linken Fußes mit einem Umfang der großen Zehe von 0,31 m. und den Resten des nicht weit oberhalb der Zehen auf den Fuß herabfallenden Gewandes; 2) einem weiblichen Gewandtorso von kleiner Lebensgröße (Schulterhöhe bis zur Fußbeuge 1,25 m.), welcher ruhig aufrecht auf dem etwas vortretenden rechten Fuße steht und mit einem einfachen, durch einen festen, mit Metall verziert gewesenen Gürtel zusammengehaltenen, in sehr strengen und tief gehauenen Falten geordneten Ärmelchiton bekleidet ist; 3) dem schon erwähnten weiblichen Kopfe; 4) einem ikonischen männlichen Kopfe, dessen Persönlichkeit noch nicht bestimmt ist, und endlich 5) den Fragmenten eines Hochreliefs, welches unter allen diesen Resten bei weitem das größte Interesse in Anspruch nimmt. Dieses Relief, von welchem Fig. 116 a—f einige Proben bietet [156]), ist nur zum allerkleinsten Theil (die Stücke b—e) im Maussolleumzimmer des britischen Museums aufgestellt, während eine große Anzahl von zum Theil bedeutenden (wie diejenigen a und f) zum Theil freilich auch sehr geringfügigen Fragmenten bisher in den Magazinen lagern, wo sie nicht leicht zu studiren sind. Die Höhe der Figuren beträgt, ungerechnet die meistens fehlenden Köpfe 0,68 m.; von ihnen sind diejenigen b—e auf eine 0,79 m. hohe Platte aufgesetzt, welche die ursprüngliche Gesammthöhe des Reliefs von der Fußplatte an gerechnet in der Hauptsache richtig, wenn auch wohl etwas knapp wiedergeben wird. Außer Anschlag geblieben sind dabei die in a und f sichtbaren, bei einigen Fragmenten noch beträchtlicheren Marmoransätze unterhalb der Fußleiste, welche der Annahme entgegenstehn, daß dies Relief den Fries über den Säulen des Tempels gebildet habe, so daß wir bisher nicht sagen können, wie und wo dasselbe mit dem Tempel verbunden war. Desto unzweifelhafter ist der Gegenstand einer größern Anzahl der Fragmente, welcher nach mehren Richtungen hin ein ganz besonderes Interesse darbietet. Es handelt sich nämlich augenscheinlich um eine Gigantomachie und zwar um eine solche, in welcher nicht allein unseres Wissens zum ersten Mal schlangenfüßige und geflügelte Giganten (Fig. 116 e) vorkommen, über deren frühestes Auftreten in der kunstgeschichtlichen Entwickelung dieses Gegenstandes wir bisher nicht im Reinen waren [157]), sondern in der außerdem noch mehr als eines der Compositionselemente vorkommt, welches sich in dem grandiosen Relief des pergamenischen Altars wiederholt. So z. B. der auf seinem Gespann fahrende Helios (Fig. 116 a), die auf dem Löwen reitende Kybele (das. f), die Mitwirkung eines Löwen (das. d) und eines Adlers (unedirt) im Kampfe der Götter, die mit dem Oberleib aus dem Boden auftauchende Mutter

der Giganten Gaea (unedirt), und Anderes mehr. Auch daß neben den schlangenfüßigen Giganten rein menschlich gestaltete (das. d), theils jugendlich schöne, theils solche von kräftigem Alter, daß mit heroischen Waffen wie mit Felsblöcken und sonstigen rohen Waffen kämpfende Gestalten erscheinen, auch dies wiederholt sich in den Reliefen von Pergamon, deren Meister aus keiner frühern Quelle so reichlich geschöpft zu haben scheinen wie aus der Gigantomachie von Priene, von der es nach der oben angedeuteten technisch tektonischen Beschaffenheit ihrer Werkstücke mindestens nicht ausgeschlossen erscheint, daß auch sie einen Altar schmückte.

Zur Erklärung der mitgetheilten Bruchstücke im Einzelnen sind höchstens einige Bemerkungen nöthig. Ungewöhnlich ist es, daß der Wagen des Helios (a) nur mit drei anstatt mit vier Pferden bespannt ist, doch werden wir die Thatsache hinnehmen müssen. Den beiden kämpfenden Göttinnen (b. und c.) sind sichere Namen nicht zu geben. Bei der Art, wie die erstere den linken Arm hoch, den im Ellenbogen gebrochenen rechten niedrig vorgestreckt hat, ist es wahrscheinlich, daß sie ihren Gegner mit der linken Hand im Haar gepackt hielt und ihm mit der Rechten ein Schwert oder eine sonstige Waffe in den Leib stieß; von dem Gegner ist nur ein Stück einer faltigen Chlamys, vielleicht eines Thierfells erhalten, welches er um seinen erhobenen rechten Arm geschlungen hatte und zur Abwehr erhob. Die zweite Göttin (c.) kann in dem rückwärts hoch erhobenen rechten Arm einen Speer oder auch eine Fackel geschwungen haben. In der Gruppe d. sind von dem Löwen, welcher den vor dem Gott auf ein Knie niedergestürzten, menschenbeinigen und jugendlichen Giganten angreift, nur Reste erhalten, ein Theil der unter dem Hals herabhangenden Mähne, der Ansatz des einen Vorderbeins und ein Stück des Körpers; der Gott ist sehr eigenthümlich bekleidet; oberwärts erscheint der kräftig muskulöse Körper nackt bis auf einen sich von der linken Schulter schräg herabziehenden Gewandstreifen, unterwärts umgiebt ihn ein in einen festen Gurt gefaßtes, sehr wenig faltiges Gewand, welches fast den Eindruck macht, als bestünde es aus Fell oder Leder; welcher Gott hier gemeint sei, wage ich nicht zu sagen. Bei dem Giganten in e. ist es interessant zu beobachten, wie die schuppigen Schlangenbeine bereits an den Oberschenkeln beginnen und vollkommen die Gestaltung zeigen, welche in den pergamenischen Reliefen wiederkehrt. Wie der verlorene Gegner der ersten Göttin hebt auch dieser Gigant seinen gewandumhüllten Arm zur Abwehr gegen den ihn von oben her bekämpfenden, uns aber fehlenden Gott empor.

Unter den unedirten Fragmenten verdient besondere Erwähnung zunächst noch das aus zwei Stücken (in London 146 und 171) zusammengesetzte, welches eine lebhaft andringende Göttin, ähnlich wie b. und c. darstellt, vor welcher ein beträchtlicher Rest eines großen Flügels kaum einen Zweifel übrig läßt, daß der Gegner auch dieser Göttin ein geflügelter Gigant war. Ferner das ebenfalls aus zwei Stücken (141 und 165) zusammengesetzte, welches neben einem rücklings zu Boden gestürzten und sich mühsam auf seinen Schild stützenden, nackten Krieger den untern Theil einer, räthselhafter Weise, ganz ruhig dasitzenden, reich gewandeten Frau zeigt.

Wenn man diese und noch eine Anzahl anderer Fragmente, deren Motive ohne Hilfe einer Abbildung mit Worten ohne Weitläufigkeit nicht wohl zu beschreiben sind, mit größerer oder geringerer Wahrscheinlichkeit der Gigantomachie zurechnen darf, so gilt dies nicht von einigen anderen Stücken, in denen (wie z. B. in den



mit Nr. 11, 152 und 148 bezeichneten, vielleicht auch in dem mit 147 bezeichneten) vielmehr Amazonen zu erkennen sein werden, welche sich von den Göttinnen der Gigantomachie dadurch unterscheiden, daß sie (Nr. 11 und 148) kurze, nur bis zum Knie reichende Chitone tragen, während die Figur 152 eine nackte Brust und die Hand einer sie umfassenden Person zeigt und 147 eine fliehende und in der Flucht zurückgehaltene Frau (ähnlich wie im Friese von Phigalia I, Fig. 94, West 7, vergl. auch West 4, Nord 10 und 11, Fig. 95 West 1) darstellt, nicht aber eine andringende, wie man dies von einer Göttin im Gigantenkampfe erwarten sollte. Denn für eine Athena, welche sich nach dem Motiv derjenigen in der pergamener Gigantomachie denken ließe, fehlt der Figur jedes charakterisirende Abzeichen. Das Fragment Nr. 157 aber endlich, welches einen nackten männlichen Torso darstellt, welcher mit den halben Oberschenkeln im Boden zu stecken scheint, erinnert auf das lebhafteste an den Kaeneus im Theseionfriese (I, Fig. 77, West 4), ja entspricht diesem fast ganz genau, nur daß der Körper nach rechts anstatt wie im Theseionfriese und in demjenigen von Phigalia (Fig. 94, Nord 11) nach links niedergebeugt ist.

Nun wäre es ja an sich nichts weniger als unwahrscheinlich, daß wie am Schilde der Parthenos des Phidias (I, S. 254 ff.) so in den Reliefen vom Tempel der Athena Polias von Priene Gigantomachie und Amazonomachie combinirt gewesen wären, und auch die weitere Hereinziehung einer Kentauromachie, auf welche der Kaeneus, wenn er ein solcher ist, hinweisen würde, hätte nichts Auffallendes. Da aber von irgend einem Kentauren in den Fragmenten von Priene keine Spur vorhanden oder erkannt ist und da auch die scheinbaren Amazonenfragmente zu wenig bestimmten Anhalt zu weiter gehenden Schlüssen bieten, wird man die hier angeregten Fragen wenigstens einstweilen auf sich beruhen lassen müssen.

Im Stil aber lassen sich die Reliefe von Priene mit nichts Anderem besser vergleichen, als mit den Reliefen vom Maussolleum, nur daß sie nicht die bei diesen so auffallende Ungleichheit der Ausführung zeigen. Zu mehren der kühnen und schön dargestellten Bewegungen der Figuren des Maussolleumsfrieses wird man leicht in den mitgetheilten Proben von Priene die Parallelen finden, der Schwung der Composition, welcher die halikarnassischen Reliefe auszeichnet, beseelt auch diejenigen von Priene und wenn diese in der Darstellung der Gewänder der Göttinnen vor jenen einen Vorzug zu verdienen scheinen, so mag das daher rühren, daß die Künstler am Maussolleum nicht die Gelegenheit hatten, so lang wallende und dabei so bewegte Gewänder darzustellen wie diejenigen von Priene und von Ephesos.

ZWEITE ABTHEILUNG.

DIE SIKYONISCH-ARGIVISCHE KUNST.

Siebentes Capitel.

Lysippos' Leben und Werke.

Lysippos, das große Haupt der peloponnesischen Kunst dieser Epoche, ist gebürtig von Sikyon, der Stadt, aus welcher wahrscheinlich auch Polyklet stammte. Seine Zeit wird von Plinius nur sehr allgemein durch die 113. Olympiade (328 v. u. Z.) bezeichnet, während wir nach verschiedenen Umständen berechtigt sind zu glauben, er habe vielleicht schon Ol. 102, 1 (372) als selbständiger Künstler gewirkt und sei Ol. 116, 1 (316) noch thätig gewesen. Das würde freilich eine Künstlerlaufbahn von 56 Jahren ergeben, und obgleich eine solche Ausdehnung eines thätigen Künstlerlebens durchaus nicht undenkbar ist und noch einigermaßen dadurch bestätigt wird, daß Lysippos in einem Epigramm ausdrücklich als „Greis" bezeichnet ist, so dürfte uns doch ein sogleich zu erwähnender Umstand geneigt machen, die Zeit der künstlerischen Thätigkeit des Lysippos etwas kürzer anzunehmen. Befugt sind wir hierzu, indem das oben angegebene früheste Datum sich auf eine Siegerstatue bezieht, die sehr wohl geraume Zeit nach dem erfochtenen Siege gemacht und geweiht worden sein kann. Jedenfalls ist es gewiß, daß das Datum bei Plinius in das höhere Lebensalter des Meisters und gegen das Ende seines Wirkens fällt. Der Grund, warum es nicht recht glaublich ist, Lysippos sei 56 Jahre lang als selbständiger Künstler thätig gewesen, liegt darin, daß uns berichtet wird, er sei in seiner Jugend Erzarbeiter, also Handwerker gewesen. Von dem Handwerke ging er selbständig zur Kunst über, ohne einen Lehrer gehabt zu haben, wahrscheinlich doch also wenigstens im reifen Jünglingsalter. Daß er Autodidakt war wie der Athener Silanion, wird mehrfach bezeugt, während verschiedene Berichte der Alten ihn bald Polyklets Doryphoros seinen Lehrmeister nennen lassen, bald angeben, er sei von dem Maler Eupompos von Sikyon, den er fragte, welchen Meister er nachahmen solle, auf das versammelte Volk hingewiesen worden, mit dem Bedeuten: die Natur, nicht ein Künstler sei nachzuahmen. In wie fern der junge Künstler dieser Weisung nachkam, welche ihm übrigens nach seiner Chronologie Eupompos persönlich garnicht ertheilt haben kann, werden wir sehn, jedenfalls hielt er sich eben so sehr an die meisterlichen Vorbilder der ältern Zeit, aus denen er nach Varros Ausdruck nicht die Fehler, sondern das Vortreffliche in seine Werke herübernahm. Von seinem fernern Leben wissen wir nicht viel, nur das steht fest, daß er zu Alexander dem Großen, den er von seiner Kindheit an in vielen Werken darstellte, in ein sehr nahes Verhältniß trat, ja daß er, wenn ein moderner Ausdruck hier gestattet ist, königlich makedonischer Hofbildhauer wurde. Dies spricht sich besonders darin aus, daß Alexander nur von Lysippos plastisch dargestellt, wie allein von Apelles gemalt und von Pyrgoteles in Stein geschnitten sein wollte, was er nach mehren unserer Gewährsmänner in Form



eines Edictes ausgesprochen haben soll. Da es aber nichtsdestoweniger Darstellungen des Königs von anderen Künstlern gab, so kann die Nachricht entweder nur dahin verstanden werden, daß Alexander die Bildnisse, die er sich selbst machen ließ, ausschließlich bei Lysippos bestellte, oder dahin, daß er diesem Künstler allein in eigener Person saß. Außer diesem Verhältniß des Lysippos zum makedonischen Hofe wissen wir von demselben noch, daß er in fast unglaublicher Weise fleißig und fruchtbar gewesen ist. Er soll nicht weniger als 1500 Werke geschaffen haben, eine Zahl, die nach Plinius' Bericht offenbar wurde, als nach Lysippos' Tode sein Erbe eine Casse erbrach, in welche der Meister von dem Honorar für jedes Werk ein Goldstück zu legen pflegte. Die Zahl von 1500 Werken ist allerdings sehr groß, allein sie bleibt denkbar, zumal wenn man weiß, daß Lysippos ausschließlich Erzgießer war, also hauptsächlich nur mit der Herstellung der Modelle, nicht eigentlich mit der Ausführung der Werke zu thun hatte, bei der er wenigstens ohne Zweifel fremde Hilfe in Anspruch nahm, wie er denn nach Ausweis unserer Quellen, welche eine Anzahl Künstler als seine Schüler nennen, offenbar ein zahlreiches Atelier von Gehilfen und Mitarbeitern besaß. Und da selbst wir noch in runder Summe einhundert menschliche Statuen von Lysippos namentlich nachweisen können, wobei wir die zahlreichen Thiere, Pferde, Hunde, Löwen gar nicht rechnen, so haben wir weder Grund noch Recht, an der großen Fruchtbarkeit des Künstlers zu zweifeln, ja nicht einmal an der Zahl von 1500 Werken desselben. Um so verkehrter dagegen muß in doppelter Beziehung eine Notiz bei Petronius erscheinen, nach welcher Lysippos an die feine Vollendung eines einzigen Werkes hingegeben in Dürftigkeit gestorben wäre [158]).

Die uns aus der litterarischen Überlieferung der Alten bekannten Werke des Lysippos mit der Ausführlichkeit, die bei den Werken des Praxiteles geboten war aufzuzählen, würde zwecklos sein, es genügt, sich dieselben in einem raschen Überblicke zu vergegenwärtigen. Wir können sie in fünf Classen theilen. Erstens Götterbilder. Unter diesen finden wir Zeus vier Mal, in Tarent, Argos, Sikyon und Megara. Der tarentinische Zeus war ein Koloß von 40 griech. Ellen (etwa 20m.), nach dem berühmten Sonnenkoloß von Rhodos der größte der antiken Welt [159]); er stand jedenfalls allein wie auch der argivische (Tempelbild des Nemeios), während der sikyonische mit Artemis (ob von Lysippos ist nicht ganz gewiß) und der megarische mit den (neun) Musen gruppirt war. Demnächst ist das Tempelbild des isthmischen Poseidon in Korinth hervorzuheben, auf welches weiterhin zurückgekommen werden muß, und das Bild des rhodischen Helios auf seinem Viergespann, oder genauer nach dem alten Zeugniß zu berichten: ein Viergespann mit dem Helios der Rhodier. An dieser Statue [160]) fand Nero besonderes Gefallen und ließ sie — vergolden. Mit der Erhöhung des Geldwerthes der Statue aber verlor, wie Plinius weiter erzählt, die Erscheinung derselben an Anmuth, was uns ganz besonders dann sehr denkbar wird, wenn wir wissen, daß ein Hauptverdienst des Lysippos in der Feinheit der Ausführung bestand; deshalb zog man das Gold wieder herunter, und in diesem Zustande ward die Statue für kostbarer als zuvor gehalten, obgleich die Narben und Einschnitte, in denen das Gold befestigt war, zurückblieben.

Von im eigentlichen Sinne jugendlichen Gottheiten finden wir eine Gruppe des mit Hermes um den Besitz der Lyra streitenden Apollon auf dem Helikon und einen dasselbst befindlichen Dionysos nur unsicher bezeugt [161]), während gegen



einen in Thespiae später als der praxitelische aufgestellten Eros kein begründeter Zweifel vorliegt. Einen lysippischen Dionysos finden wir bei Lukian (SQ. Nr. 1459) und einen in Athen aufgestellten Satyrn bei Plinius (SQ. Nr. 1462) verzeichnet. Diesen Götternbildern höhern und niedern Ranges reiht sich die Statue des „Kairos“ an. Diese Statue ist bisher als eine reine Allegorie der „Gelegenheit“, die erste, der wir in der Geschichte der Plastik begegnen, aufgefaßt und als Parallele zu dem allegorischen Gemälde der „Verläumdung“ von Apelles für die Kunst dieser Periode und diejenige des Lysippos insbesondere als ganz vorzüglich charakteristisch betrachtet worden. Nun hat aber die neueste Untersuchung über den Gegenstand [162]) dargethan, daß Kairos in die Reihe der Wesen und Gestalten gehört, welche im Laufe der Periode, um welche es sich hier handelt, aus abstracten Begriffen zu Persönlichkeiten wurden, denen Cultus, Poesie und bildende Kunst ein eigenes Leben verliehen wie Himeros und Pothos, Peitho und Paregoros, Eirene und Agon, der Gott oder Daemon des athletischen Kampfes. Gleich diesem scheint auch Kairos, der Daemon des „günstigen Augenblicks“, dieser wenigstens vorzugsweise und ursprünglich dem Platz der athletischen Wettkämpfe angehört zu haben, wie denn in Olympia die zum Wettkampfe sich Rüstenden an seinem, am Eingange des Stadion neben dem des Hermes Enagonios stehenden Altar opferten. Denn „beim Wettkampfe zu Fuß, zu Roß und zu Wagen erweist sich die Geistesgegenwart in Benutzung jedes Vortheils, welchen der Augenblick darbietet, ganz besonders als das die Entscheidung Bringende“ (Curtius). Man braucht eigentlich nur dies und etwa noch zu wissen, daß Menander den Kairos einen Gott genannt hatte, was ein Dichter der Anthologie (Anth. Palat. 10, 52) lobt, daß Ion von Chios auf ihn als den jüngsten Sohn des Zeus einen Hymnus gedichtet hatte (Pausan. 5, 14, 9) um zu empfinden, daß wenn ein bildender Künstler es unternahm, die Gestalt des Kairos plastisch darzustellen, es sich dabei an und für sich nicht oder nicht mehr als bei den anderen genannten Personificationen um eine Allegorie handelte. Die Frage kann nur sein, ob die Gestalt in der Auffassung und Durchführung durch Lysippos ein allegorisches Element erhielt und ein wie starkes und wie geartetes. Mehre antike Schriftsteller in Versen und in Prosa (s. SQ. S. 276 f.) schildern die Figur des Kairos, und zwar angeblich des lysippischen Kairos in einer allerdings stark allegorischen Gestaltung und Ausstattung; es ist aber schon vor längerer Zeit bemerkt und ohne Zweifel mit Recht hervorgehoben worden [163]), daß diese Schriftsteller einander widersprechen, und zwar nicht allein in der Art und Zahl der Attribute, welche der Kairos getragen hätte, sondern auch in Beziehung auf Einzelheiten der Gestalt selbst. Und ebenso ist mit Recht betont worden, daß man zu einer Anschauung der echten Originalcomposition nicht durch eine Summirung der von den einzelnen Schriftstellern gebotenen Züge gelangen könne, deren mehre mit einander, als widersprechend, gar nicht verbunden gewesen sein können, sondern verschiedenen Copien oder Umbildungen des Originals im Sinne einer spätern Zeit und ihrer verschiedenen Auffassung angehört haben müssen, vielmehr nur auf dem Wege, einzig das in allen Berichten Übereinstimmende als den echten Kern gelten zu lassen und da, wo in gewissen Punkten nichts Gemeinsames vorliegt, nur die Züge, welche sich als einfach und echt plastisch erweisen. Wenn man nach diesen Grundsätzen verfährt, zu ihnen die wohl auch gerechtfertigte Bemerkung (von Curtius) hinzufügt, daß die Gestalt des Kairos höchst wahrscheinlich aus derjenigen des Hermes als des Kampfhorts und Siegverleihers im athle-



tischen Wettkampf entwickelt worden ist und wenn man endlich erhaltene, wenngleich späte antike Darstellungen des Kairos[164]) mit zu Rathe zieht, so wird sich als wahrscheinlich ergeben, daß der lysippische Kairos als ein zarter Jüngling gebildet war, der im raschen Laufe, wie der günstige Augenblick, wahrscheinlich mit beflügelten Füßen dahineilte, möglicherweise am Vorderhaupte längeres, am Hinterkopfe kurzes, unfaßbares Haar trug, anzudeuten, daß der günstige Augenblick, einmal vorübergeeilt von hinten nicht zu fassen sei, und endlich vielleicht, aber auch nur vielleicht in der einen Hand ein Schermesser trug, um darauf anzuspielen, daß nach einem viel gebrauchten und mannigfach variirten antiken Ausspruch, das Glück oder die Entscheidung oder der günstige Augenblick wie auf der Schneide des Schermessers (ἐπὶ ξυροῦ ἀκμῆς) schwebe.

Als die zweite Classe der lysippischen Werke sind die Heroenbilder zu rechnen oder, genauer gesprochen, die Bilder eines Heros, des Herakles, denn nur diesen stellte Lysippos, so viel wir wissen, dar, diesen aber auch in zahlreichen Wiederholungen. Die zum Theil sehr eigenthümliche Auffassung des Herakles durch Lysippos und die nicht mit Unrecht angenommene Einwirkung derselben auf die Heraklesbildung der spätern Kunst erheischt eine genauere Betrachtung dessen, was wir über die verschiedenen Heraklesstatuen des Meisters wissen.

Die größte Statue war ein Koloß in Tarent, der von Fabius Maximus nach Rom geschleppt wurde, später nach Constantinopel kam, wo er im Hippodrom aufgestellt, im Jahre 1202 aber von den Lateinern eingeschmolzen wurde. Die genaueste Beschreibung liefert uns der byzantinische Schriftsteller Niketas Choniates (SQ. Nr. 1472).

Der Heros saß ohne alle Waffen auf einem mit dem Löwenfell bedeckten Korbe, der zu der Reinigung der Augeiasställe in Beziehung steht, also auf die Mitte der mühevollen Erdenlaufbahn des Herakles hindeutet. Demgemäß war er aufgefaßt als trauernd über die Mühsal der ihm aufgelegten Arbeiten. Das rechte Bein und der rechte Arm (dieser wohl auf dem Beine ruhend) waren ganz ausgestreckt, das linke Bein dagegen im Knie gebogen, der linke Ellenbogen auf dasselbe gestützt, während das sorgenschwere Haupt in der geöffneten linken Hand ruhte. Brust und Schultern waren breit gebildet, der Körper fleischig, die Arme wuchtig, das Haar kurz und dicht. Die Größe der Statue war so bedeutend, daß nach der Angabe des Byzantiners ein um ihren Daumen gelegtes Band zum Gürtel eines Mannes ausreichte und das Schienbein die Länge eines Menschen hatte. Als Nachbildungen gelten nicht wenige Gemmenbilder[165]), die aber keine Gewähr der Treue selbst in Hauptsachen der Composition bieten und in Einzelheiten augenscheinlich abweichen. Was erhaltene statuarische Nachbildungen anlangt, so kann erst später von dem Verhältnisse gesprochen werden, in welchem der berühmte vaticanische Heraklestorso des Apollonios, Nestors Sohn von Athen, zu dieser Statue des Lysippos steht.

Verwandt in mehr als einem Betracht scheint mit dem tarentiner Koloß eine zweite Statue des Helden, unbekannten Aufstellungsortes, gewesen zu sein, die wir freilich nur aus Epigrammen kennen. Nach ihnen war auch dieser Herakles waffenlos, aber diesmal hatte ihm Eros die Waffen geraubt. Es war also ein verliebter Herakles, obgleich wir nicht entscheiden können, welche Schöne, wenn überhaupt eine bestimmte, sich der Bildner als Gegenstand der Liebe des Helden dachte. Auf Omphale dürfen wir schwerlich rathen, da die Dichter von der



Weiberkleidung, die Herakles im Dienste der Omphale trug, kaum ganz geschwiegen hätten. Ob wir in Gemmenbildern, die den eben erwähnten ungefähr ähnlich sind[166]), Nachbildungen besitzen, muß besonders deshalb als ungewiß erscheinen, weil in ihnen Herakles, auf dessen Schulter Eros sitzt, mit der Keule bewehrt ist; von statuarischen Nachbildungen ist bisher nichts bekannt.

Ganz unnachweislich ist uns die Gestalt eines Herakles, der in Sikyon aufgestellt war, und es ist Willkür, ihn als Vorbild des berühmten farnesischen Herakles des Atheners Glykon zu betrachten.

Genauer bekannt ist dagegen wiederum eine ganz kleine aber dabei in den Formen großartig aufgefaßte und großartig wirkende Statue des Herakles, welche unter dem Namen „Epitrapezios" d. h. „Herakles als Tafelaufsatz" bekannt ist, und, nach freilich sehr unzuverlässigen Angaben, zuerst in Alexanders, dann in Hannibals, ferner in Sullas Besitze gewesen sein soll und welche römische Dichter endlich in demjenigen des Novius Vindex kannten. Auch diese Statue war in sitzender Stellung, aber auf einem mit dem Löwenfell bedeckten Felsblocke ruhend dargestellt und hielt, den Blick des heitern Angesichts nach oben gerichtet, den Becher in der Rechten, die Keule in der Linken. Daß diese Darstellung den vergöttert am Mahle des Zeus ruhenden Helden angehe, wie vielfach angenommen worden ist, muß des Felsensitzes wegen ziemlich bestimmt bezweifelt werden, und mit aller Entschiedenheit und allem Nachdruck abzuweisen ist die Zurückführbarkeit des vielberühmten vaticanischen Torso auf dies Vorbild; denn während die Statue des Epitrapezios sich in heiterer Auffassung auf den bekannten Esser und Trinker Herakles bezieht und eben dadurch sich zum Tafelaufsatz, als Muster eines tüchtigen Zechers, vortrefflich eignet, zeigt uns der vaticanische Torso den ermattet ruhenden Helden und kommt wenigstens in dieser Grundauffassung mit dem tarentiner Herakles überein[167]).

Endlich stellte Lysippos noch die Arbeiten des Herakles dar, die ursprünglich für Alyzia in Akarnanien bestimmt waren, von dort aber durch einen römischen Feldherrn nach Rom versetzt wurden. Aller Wahrscheinlichkeit nach haben wir an zwölf getrennte Erzgruppen zu denken, und möglicherweise ist eine kleine Reihe erhaltener statuarischer Darstellungen der Arbeiten des Herakles von freilich sehr verschiedenem Werthe der Ausführung den Motiven nach auf dieselben zurückzuführen, eine Annahme, die sich auch dadurch empfiehlt, daß die Motive der Composition mehrer dieser Gruppen[168]) in späteren Reliefdarstellungen wiederkehren. Dieser Art ist eine Gruppe des Löwenkampfes, die wenig vairirt in Florenz und in Oxford[a]) sich findet, ferner der Kampf mit der Hydra im Capitol[b]), derjenige mit Geryon im Vatican[c]), die Fortschleppung des Kerberos daselbst[d]), die Einfangung des Hirsches, die am schönsten in der aus Torre del Greco stammenden Bronzegruppe in Palermo bekannt, aber, wenn man von den durch die Verschiedenheit des Materials bedingten Abweichungen absieht, nicht eben gar zu verschieden in einer Marmorgruppe der früher Campana'schen Sammlung wiederholt ist[e]). Will man ferner annehmen, daß Lysippos so gut wie andere Künstler[169]), ohne sich streng an die eigentlichen Zwölfkämpfe, d. h. an die von Eurystheus aufgegebenen Arbeiten zu halten, von diesen einige, die sich zu statuarischer Darstellung wenig eigneten, wie die Vertreibung der stymphalischen Vögel und die Reinigung der Augeiasställe, durch andere Kämpfe des Helden ersetzt habe, was nicht unwahrscheinlich ist, so dürfte man auch noch das Ringen mit Antaeos, das sich in geringer Variation in einer



englischen Privatsammlung (Smith Barry) und in Florenz[168f]) findet, und die Bändigung des Kentauren in einer freilich sehr stark ergänzten und überarbeiteten florentiner Gruppe [168g]) zu dieser Reihe von Darstellungen der Heraklesthaten rechnen, die Lysippos' alyzische Gruppen zu Vorbildern haben. Endlich scheint der zu dieser Folge gehörende Herakles mit den Äpfeln der Hesperiden, wenn man auf ein noch jetzt in den Ruinen einer alten Festung oberhalb von Alyzia erhaltenes Relief[170]) einen Schluß bauen darf, das Vorbild jener zahlreichen Statuen gewesen zu sein, unter denen die in Neapel befindliche Kolossalstatue des Atheners Glykon, von der später genauer gehandelt werden soll, in künstlerischer Hinsicht die bedeutendste ist. Will man die hier vorgetragene Vermuthung, die freilich durchaus nicht als sicher gelten kann, als nicht ganz unwahrscheinlich anerkennen, so würden nur noch vier von den zwölf Thaten des Herakles aufzusuchen sein: die Stierbändigung, die Einfangung des Ebers und die Kämpfe mit der Amazone und mit Diomedes[171]), während die oben angeführten Gruppen sich so würden ordnen lassen, daß unter ihnen diejenige Symmetrie und gegenseitige Entsprechung, die wir bei gemeinsamer Aufstellung fordern müssen, klar genug hervortreten würde.

Die dritte Classe der lysippischen Werke bilden die Porträts. Dieselben, fallen unter verschiedene Kategorien. Die relativ geringste Bedeutung können wir fünf Siegerstatuen für Olympia beilegen, weil diese ja am wenigsten eigentliche Porträts sein durften. Allerdings mochten sie aber als nackte Männerstatuen dem Künstler die vorzüglichste Gelegenheit zur Anwendung seines neuen Gestaltenkanons bieten, von dem weiter unten gehandelt werden soll. Die Bedeutung einer angeblich lysippischen Statue des Sokrates vermögen wir nicht sicher zu ermessen; wichtig dagegen erscheinen die Porträts der Praxilla, ferner des Aesop und der Sieben Weisen[172]), weil bei diesen, wie bei Silanions Sappho und Korinna (s. oben S. 84), das Hauptgewicht der Darstellung weniger auf die persönliche Ähnlichkeit als darauf fällt, diese zum Theil sogar sagenhaften (Aesop) und schwerlich in verbürgter Weise überlieferten Gestalten in feiner Charakteristik ihres geistigen Wesens und ihrer geschichtlichen Eigenthümlichkeit zu bilden. Diese aus der litterarischen Persönlichkeit heraus erfundenen Charakterporträts, von denen Plinius (35, 9) sagt, daß der Wunsch nach Anschauung auch die nicht überlieferten Gesichter erzeugt habe (immo, quae non sunt finguntur pariuntque desideria non traditos voltus) und wofür er den uns in einer Reihe meisterhafter Exemplare überlieferten Homerstypus anführt, diese frei erfundenen litterarischen Charakterporträts sind nach allen Richtungen hin für die Zeit, von der hier die Rede ist, so bezeichnend, daß wir Grund haben ihr Auftreten unter den Werken des Lysippos mit allem Nachdruck zu betonen.

Die größte Bedeutung aber fällt unbestreitbar den Porträts Alexanders des Großen zu. Es ist schon oben erwähnt, daß Lysippos den König in vielen Werken von seiner Kindheit anfangend darstellte; hier ist hinzuzufügen, daß seine Porträts diejenigen anderer Künstler an Lebendigkeit der Auffassung weit übertrafen. Namentlich waren es gewisse Eigenthümlichkeiten in der äußern Erscheinung Alexanders, welche von anderen Künstlern einseitig aufgefaßt den Charakter in seiner Gesammtheit verwischten, und die nur Lysippos in ihrer vollen Verschmelzung wiederzugeben wußte. Der König pflegte den Kopf etwas nach der linken Schulter geneigt zu tragen, sein Blick war klar, aber er hatte kein großes und glänzendes



Auge, sondern dasjenige, was die Alten τὸ ὑγρόν „das Feuchte" nennen, und was dem Blicke der Aphrodite, des Dionysos, des Eros eigen ist. Mit Recht scheint Feuerbach [173]) dieses „Feuchte" im Auge auf ein schwärmerisches Element im Charakter Alexánders zu beziehn, den er etwas gewagt, aber dennoch treffend einen romantischen Helden nennt. Andere Künstler, welche jene Neigung des Hauptes und dies Schwärmerische im Auge darstellen wollten, verwischten dadurch, wie Plutarch bezeugt, das Mannhafte und Löwenmäßige in der Physiognomie Alexanders, während uns die Beschreibung einer lysippischen Hauptstatue zeigt, wie glücklich der Meister diese Elemente zu verwerthen wußte. Diese Statue, der Lysippos im Gegensatze zu Apelles, der den König mit dem Blitz in der Hand malte, den Speer als das Attribut der Welteroberung in die Hand gegeben hatte, wandte das Haupt und den schwärmerischen Blick nach oben, gleichsam zum Zeus empor, als wollte der Held von diesem, für dessen Sohn er sich ausgab, die Theilung der Weltherrschaft fordern. In diesem Sinne schrieb ein Dichter auf die Basis einer lysippischen Alexanderstatue die Verse:

Aufwärts blicket das Bild zu Zeus als spräch' es die Worte:
Mein sei die Erde, du selbst herrsche, o Gott, im Olymp!

Außer dieser Darstellung vermögen wir von den vielen lysippischen Statuen des makedonischen Königs litterarisch nur noch eine nachzuweisen, während von einer zweiten weiterhin die Rede sein wird. Die uns litterarisch bekannte gehörte zu einer Gruppe, an der Leochares mitarbeitete (s. oben S. 64). Dieselbe vergegenwärtigte eine Löwenjagd Alexanders; der König erschien mit dem wohl von seinen Hunden bedrängten Thiere in lebensgefährlichem Kampfe, in welchem ihm Krateros zu Hilfe eilte. Dieser hatte die Gruppe zum Andenken in Delphi geweiht. Daß Alexander selbst einen Bestandtheil einer großen Reitergruppe des Lysippos bildete, welche zum Andenken an die Schlacht am Granikos in der Hauptstadt Dion aufgestellt und von dort durch Metellus Macedonicus nach Rom versetzt worden war, berichtet nur ein später antiker Zeuge (Velleius Paterculus, SQ. Nr. 1488), während Andere davon nichts wissen [174]). Wir kommen unter einem andern Gesichtspunkt auf dies große und wichtige Werk des Lysippos zurück.

Von Porträts Alexanders sind uns manche erhalten, aber nicht eben viele durchaus sichere, und unter diesen wenige, welche lysippischer Kunst würdig sind [175]). Unter den Büsten gilt als echtes, nach dem Leben gearbeitetes Bildniß diejenige, welche, von Azara bei Tivoli gefunden und an Napoleon I. geschenkt, im Louvre steht, mit der Inschrift *ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ ΦΙΛΙΠΠΟΥ ΜΑΚΕ[ΔΟΝΙΟΣ]* (Fig. 117 a.) [176]); man mag bei dieser, übrigens an der Nase und an den Lippen restaurirten und ihrer ganzen Epidermis verlustig gegangenen Büste die Treue in der Wiedergabe der Wirklichkeit, welche auch die unschönen Züge aufnimmt und sich bis zu einer pathologisch nachweisbaren Wiedergabe der fehlerhaften Hals- und Gesichtsbildung steigert, mit der Alexander behaftet war, anerkennen, aber man sollte darüber die trockene Nüchternheit und Geistlosigkeit der Arbeit nicht aus den Augen verlieren und nicht unter dem Eindrucke der Nachrichten, daß Alexander nur dem Lysippos gesessen hat, in dieser Büste eine Nachbildung eines lysippischen Werkes annehmen. Als Kunstwerke viel bedeutender sind andere Alexanderköpfe, so der jugendliche der münchener Statue (s. unten), der ebenfalls jugendliche Erbach'sche, welchen mit dem ganz vorzüglichen, aus Alexandria

stammenden londoner Stark (s. Anm. 175) herausgegeben hat. Am höchsten ideal gesteigert, dennoch aber gewiß mit Unrecht für einen Kopf des Helios gehalten, ist die Büste im Capitol (Fig. 117 b.), und sie wird man neben dem Kopfe der münchener Statue und vielleicht dem londoner mit größerem Recht als jene erstere auf Lysippos zurückführen dürfen. Denn obwohl es den Zügen keineswegs an Individualität fehlt und die Ähnlichkeit mit der Azara'schen Büste im Original unverkennbar ist, so ist doch das Porträt in seinem, in den Abbildungen jedoch in allzu gesteigertem Grade wiedergegebenen Idealismus eben so geistvoll wie jene Büste geistlos ist. Allerdings steht die Ausführung hinter der großartigen und



Fig. 117. Porträtbüsten Alexanders, a. im Louvre, b. im Capitol.

freien Auffassung zurück; aber eben diese läßt auf ein lysippisches Vorbild schließen, auf welches auch die vortreffliche und effectvolle Behandlung des Haares, in der Lysippos besonders ausgezeichnet war, hinweist. Ebenso erinnert die Form der Augen und die Neigung des Hauptes an die Beschreibungen, die wir von Alexanders Persönlichkeit besitzen, und die geistreiche Art, wie diese Neigung mit der energischen Bewegung des Kopfes verschmolzen ist, mahnt ebenfalls an lysippische Auffassung.

Daß der Kopf des sogenannten „sterbenden Alexander“ in Florenz[177]) mit Alexander nichts zu thun habe, wie dies trotz schon seit langer Zeit erhobenem Widerspruch bis in die neuere Zeit selbst von hochangesehenen Gelehrten behauptet

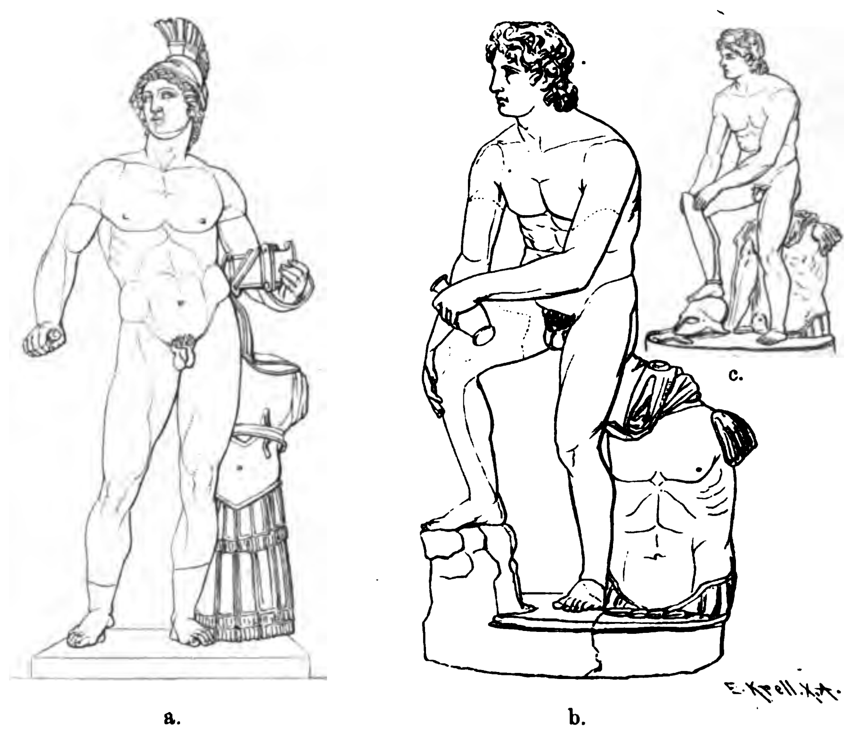
und angenommen worden ist, sondern daß er nichts Anderes als der Kopf eines jugendlichen Giganten aus den pergamener Reliefen sei, diese Thatsache, welche von dem Augenblick an klar dalag, wo die pergamener Reliefe in Berlin bekannt wurden, braucht jetzt nicht mehr bewiesen zu werden, nachdem das Nöthige über dieselbe öffentlich ausgesprochen worden ist[178]).

Neben den Büsten müssen hier noch diejenigen Statuen Alexanders erwähnt werden, die von den erhaltenen den meisten Anspruch darauf haben mögen, auf lysippische Vorbilder zurückgeführt zu werden. Es sind ihrer nur zwei. Die erstere (Fig. 118 a.) aus Gabii, im Louvre, unter Lebensgröße, stellt den König, wenn man nur beachtet, daß die Arme ergänzt sind, und daß die Rechte füglich die Lanze gehalten haben kann, gemäß der speerbewehrten Statue des Lysippos dar und vergegenwärtigt uns die besprochene Wendung des Kopfes nach oben. Die andere ist die Statue aus Palast Rondanini (Rom) in München[179]) (Fig. 118 b.). Ihr lysippischer Ursprung, welchem, da es sich um ein Porträt handelt, die Proportionen nicht widersprechen und den schon Brunn für nicht unwahrscheinlich erklärte, ist neuerdings auf eine sinnreiche und überzeugende Weise begründet worden[180]). Es handelt sich dabei um das Motiv des aufgestützten Fußes, eine Stellung, welche, wie mehre sichere oder wahrscheinliche lysippische Figuren, unter welchen der oben erwähnte isthmische Poseidon wohl die erste Stelle einnimmt, beweisen, Lysippos in ähnlicher Weise geliebt und bevorzugt und in ähnlicher Weise variirt und verschieden motivirt hat, wie Praxiteles die aufgestützte oder angelehnte oder auch ganz freie Stellung mit der weich ausgeschwungenen Hüftenlinie (oben S. 48 f.). In dem hier vorliegenden Falle wird die Stellung bei der, wie man allgemein annimmt, unrichtig restaurirten Statue am wahrscheinlichsten dadurch motivirt sein, daß Alexander als bei der Rüstung begriffen und sich eben eine Beinschiene anlegend gedacht ist (s. d. Skizze Fig. 118 c.). Dies hatte schon Thiersch[181]) vermuthet und Lange (Anm. 180. S. 55 f.) hat es durch die Bemerkung neu begründet, daß diese Situation diejenige sei, in welcher Achilleus vorzugsweise oft dargestellt worden ist, für den Alexander nicht allein eine große Vorliebe hatte und dem er nicht bloß nacheiferte, sondern auch nachäffte, wie er denn auch von seinen Höflingen als neuer Achilleus begrüßt wurde. Alexander in einer für Achilleus bekannten Situation und Stellung zu bilden konnte daher nicht fern liegen. Der Einwand aber, daß die Statue, sollte sie den König sich die Beinschiene anlegend darstellen, den Kopf nicht erheben, sondern niederblickend zeigen müßte, will gar nichts sagen, da es hier, wenn man nicht einen momentanen Aufblick an sich ganz natürlich findet, nicht auf eine genrehafte Vergegenwärtigung der Handlung des Sichrüstens ankommt, sondern auf das, natürlich in günstigster Ansicht, frei und kühn zu zeigende Porträt aller Nachdruck fällt und die Handlung nur im angedeuteten Sinne symbolisch ist. Andere Statuen, deren Verhältniß zu den lysippischen Vorbildern schwerlich festgestellt werden kann, sind eben deshalb als für die Zwecke dieser Betrachtung gleichgiltig zu übergehn. Zu erwähnen aber ist in dieser Besprechung der Porträtdarstellungen des Lysippos, daß derselbe neben Alexander auch noch mehre von dessen Freunden, Feldherren und Nachfolgern darstellte; wenigstens ist uns eine Statue des Hephaestion und eine solche des Königs Seleukos I. bezeugt, von denen wir aber Näheres nicht wissen.

Endlich ist hier noch der schon oben (S. 111) berührten großen Reitergruppe



zu gedenken, welche zum Andenken an die Schlacht am Granikos in Dion aufgestellt wurde. Sie stellte die 25 Reiter dar, welche als Genossen des Königs in jener Schlacht an seiner Seite gefallen waren. Nun sagen zwar zwei alte Schriftsteller (Plinius und Vellejus Paterculus), daß diese 25 Männer alle porträtähnlich gebildet gewesen wären, es ist aber mit Recht bemerkt worden (s. Anm. 174), daß dies einfach unmöglich war, da die Todten am Tage nach der Schlacht bestattet wurden. Aber grade dadurch, daß auf die Porträtähnlichkeit nicht das Hauptgewicht gelegt werden konnte, gewinnt dieses große Werk des Lysippos, welches bisher noch bei weitem nicht nach Gebühr gewürdigt worden ist, eine erhöhte Bedeutung. Denn nun erscheint diese Gruppe, wenn auch nicht gradezu als die



a. b.

Fig. 118. Statuen Alexanders, a. aus Gabii, b. und c. (Restaurationsskizze) in München.

erste historische Darstellung in statuarischer Plastik (das können wir wenigstens nicht nachweisen), so doch als der fruchtbare Keim dieser ganzen Gattung, welcher in einem „Reitertreffen" (doch wohl Alexanders) von Lysippos' Sohn Euthykrates (s. unten) seinen ersten bedeutenden Schoß trieb und in der pergamenischen Kunst gar herrliche Blüthen hervorbringen sollte.

Als eine vierte Classe lysippischer Werke erscheinen Genrebilder. Wir kennen ihrer freilich aus schriftlichen Berichten nur zwei, die uns aber in mehrfachem Betracht wichtig sind. Das erstere gehört in die Gattung der athletischen Genrebilder, welche auch unter den Werken Polyklets vorkommen (I, S. 390 f.). Es stellte einen Apoxyomenos, d. i. einen Athleten dar, welcher nach vollendeter Übung oder nach erfochtenem Siege den Körper mit dem Schabeisen (Stlengis) vom Staube des Ringplatzes reinigt. Agrippa hatte die Statue vor seinen Thermen in Rom

aufgestellt, von wo sie Tiberius in seine Gemächer versetzte, so großes Gefallen fand er an dem Bilde. Aber auch das römische Volk theilte dieses Gefallen und forderte die Zurückgabe der Statue an die Öffentlichkeit mit solchem Ungestüm, daß der Kaiser nachgeben und dieselbe an ihrem frühern Standorte wieder aufstellen mußte. Eine Marmornachbildung, und zwar eine der vorzüglichsten des Alterthums, besitzen wir in der weiterhin (Fig. 119) abgebildeten, in Rom (Trastevere) aufgefundenen Statue des Braccio nuovo im Vatican, auf welche bei der Besprechung des lysippischen Kunstcharakters näher zurückzukommen sein wird. Das zweite Genrebild des Lysippos stellte eine trunkene Flötenspielerin dar, von der ebenfalls unten noch ein Wort zu sagen sein wird. Neben den Apoxyomenos aber stellen sich unter den auf uns gekommenen Statuen noch zwei, diejenige eines sich die Sandale lösenden und diejenige eines ruhenden Athleten, welche allerdings als lysippische Werke nicht bezeugt oder in der litterarischen Überlieferung genannt werden, welche aber als solche mit der allergrößten Wahrscheinlichkeit von K. Lange (s. Anm. 180) erwiesen worden sind. Beide zeigen das Motiv des aufgestützten Fußes und sind, da sie das Grundmotiv vollkommen wiederholen, da aber der eine den linken, der andere den rechten Fuß erhoben zeigt, ganz offenbar als Gegenstücke componirt, als welche sie, einen sich zum Kampf anschickenden und einen den Kämpfen Anderer, wohl nach gethaner eigener Arbeit zuschauenden Athleten darstellend, sehr wohl als Decoration einer Palaestra gedacht werden können.

Als fünfte Classe der Werke unseres Meisters endlich haben wir der Thierdarstellungen zu gedenken. Von der Löwenjagd Alexanders ist gesprochen, eine zweite Jagd führt Plinius außerdem an; zu einer ähnlichen Composition mochte ein gefallener Löwe gehören, der von Agrippa aus Lampsakos weggenommen wurde. Zahlreiche Viergespanne verschiedener Art mögen mit Porträts Alexanders und der Seinen verbunden gewesen sein, wie ja auch Euphranor Philipp und Alexander auf Viergespannen darstellte; aber es scheint, daß Lysippos das Pferd auch zum Gegenstand eigener, nicht mit größeren Compositionen verbundener Darstellungen machte; wenigstens beschreibt uns ein Epigramm ein ungezäumtes Pferd von besonders lebendigem Ausdrucke, wie es die Ohren spitzt und den einen Vorderhuf hebt, eine Darstellung, die wir nur als selbständig denken können.

Achtes Capitel.

Der Kunstcharakter des Lysippos.

Um zur größtmöglichen Klarheit über Lysippos' Kunstcharakter zu gelangen, betreten wir denselben Weg, der sich uns, so hoffen wir, bei anderen großen Künstlern bewährt hat: wir suchen die Urteile der Alten prüfend zu verstehn, und was sie uns lehren aus den uns bekannten Werken des Meisters zu ergänzen.

Zu beginnen ist mit wiederholter Hervorhebung der durchaus unzweifelhaften und wichtigen Thatsache, daß Lysippos ausschließlich Erzgießer war. Indem er hierdurch in Anbetracht der Technik in den bestimmtesten Gegensatz zu dem nur Marmor bearbeitenden Skopas und zu Praxiteles tritt, der, obwohl auch Erzgießer, doch im Marmor glücklicher und deshalb auch berühmter war, stellt sich uns Lysippos als Fortsetzer der Kunstweise dar, welche in seiner Heimath, in Sikyon und in dem mit Sikyon immer eng verbundenen Argos, auch in der vorigen Periode den unbedingten Vorzug vor jeder andern Technik, namentlich aber vor der Marmorsculptur gehabt hatte. Diese Stellung des Lysippos in Beziehung auf das Technische, in welchem er übrigens, wie schon seine große Fruchtbarkeit und die Kolossalität mehrer seiner Werke beweist, zum höchsten Grade der Gewandtheit und Meisterschaft gelangt sein muß, weist uns zunächst darauf hin, zu untersuchen, in wie fern er auch in Hinsicht auf das mehr Innerliche und Geistige der Kunst den Traditionen der Schule Polyklets getreu ist und im Gegensatze zu seinen attischen Zeitgenossen und dem Grundcharakter der eigentlich attischen Kunst steht, wie dieser sich in allen Schöpfungen attischer Meister von Phidias an bis zu den Schülern des Skopas und Praxiteles und noch weiter abwärts offenbart.

Es ist gezeigt worden, daß, während die attische Kunst in ihren bezeichnendsten und maßgebenden Leistungen darauf ausging, das Innerliche des Menschen, das Leben des Geistes und des Gemüthes in der körperlichen Form zur Erscheinung zu bringen, während die attische Kunst, um es mit einem Worte zu sagen, vom Streben nach dem im eigentlichen Sinne Idealen beherrscht wurde, die peloponnesische Kunst, an deren Spitze Polyklet erscheint, in gleichem Maße überwiegend das physische Wesen des Menschen in seiner höchsten Schönheit und in seiner vollendetsten Erscheinung zum Gegenstande ihrer Darstellungen wählte. Fragen wir nun, ob sich diese Haupttendenz der Kunst von Sikyon-Argos in Lysippos fortsetzt und wenden wir uns zunächst an seine Werke, so finden wir auf den ersten Blick die größte Mannigfaltigkeit, einen Kreis der Gegenstände, welcher sich von Götterbildern zu Thierdarstellungen erstreckt und uns in seiner weiten Ausdehnung eine bestimmte Antwort auf unsere Frage zu verweigern scheint. Bei näherer Betrachtung aber gestaltet sich die Sache doch etwas anders. Was zunächst die Götterbilder des Lysippos anlangt, so wird nicht ein einziges derselben in Beziehung auf idealen Gehalt oder geistige Auffassung auch nur vorübergehend gelobt, selbst diejenigen Statuen nicht, bei denen die Aufforderung zu einem derartigen Lobe den Schriftstellern gleichsam vor den Füßen lag. Der Zeuskoloß in Tarent wird nur wegen seiner Größe, der Sonnengott in Rhodos augenscheinlich nur wegen seiner körperlichen Schönheit genannt, und dem entsprechend finden wir unter den Urteilen der Alten über Lysippos auch nicht ein einziges Wort, welches hohen Ideeninhalt wie bei Phidias oder ergreifenden Ausdruck der Leidenschaft wie bei Skopas und Praxiteles hervorhöbe. Dazu kommt ein Anderes. Unter den Götterbildern des Lysippos ist außer dem Sonnengotte zunächst nur noch der Poseidon Isthmios, welcher als eine neue Erfindung, als die Vollendung des Poseidonideals gelten darf, insofern in dieser Statue dem Gotte die für alle Folgezeit classische Stellung mit dem einen aufgestellten Fuß und der hoch auf den Dreizack gestützten Hand gegeben ist[182]), welche für das Wesen des Poseidon in hohem Grade charakteristisch genannt werden muß[183]). Mögen andere Künstler



vor Lysippos, Phidias mit seinem gewaltigen Poseidon im westlichen Parthenongiebel, Skopas mit seinem Poseidon in der Achilleusgruppe, Praxiteles mit dem mit Apollon verbundenen das Ihrige zur allmählichen Ausbildung der Idealgestalt des Meergottes gethan haben, der wunderbar glückliche und fortan die Kunst beherrschende Typus desselben wird Lysippos verdankt. Dabei darf denn freilich nicht vergessen werden und nicht ungesagt bleiben, daß von allen großen Göttern des griechischen Pantheon grade Poseidon am wenigsten geistige Idealität besitzt, daß es sich bei ihm wesentlich um materielle und physische Kraft handelt[184]), daß von allen Göttern mithin kaum einer dem Kunstkreise des Lysippos verwandter war, als Poseidon, Helios etwa ausgenommen. Denn der von seinem Naturobject kaum gelöste Helios bot eben so wenig wie Poseidon Gelegenheit zur Darstellung göttlicher und geistiger Erhabenheit, sondern konnte, seinem Wesen und seiner Function als Sonnenführer gemäß nur in einer prächtigen körperlichen Erscheinung seinen Idealtypus finden, welche wir Lysippos zutrauen dürfen, wobei obendrein die Frage noch erwogen werden mag, ob in dem Werke des Lysippos nicht das Gespann von größerer Bedeutung gewesen sei, als der Lenker auf demselben. Hierauf kann wenigstens der Umstand führen, daß Plinius dies Werk als „Viergespann mit dem Sonnengotte" anstatt als Sonnengott auf dem Viergespann bezeichnet, wie unter Euphranors Werken „Alexander und Philipp in Viergespannen[185])". Doch soll hierauf kein zu großes Gewicht gelegt werden.

Wenn man nun von verschiedenen Seiten — auch in den früheren Auflagen dieses Buches — den Eindruck von der im Allgemeinen geringen Erfindsamkeit des Lysippos auf idealem Gebiete noch dadurch verstärken zu dürfen glaubte, daß man hervorhob, frei erfunden habe er nur den Kairos, die Allegorie des günstigen Augenblickes, die erste durchgeführte Allegorie, von der wir in der griechischen Kunst wissen, und diese Erfindung sei wohl sinnreich aber frostig und, wie Brunn sie bezeichnete, das Erzeugniß einer durchaus unkünstlerischen Reflexion, „unkünstlerisch, weil sie die Formen, durch welche die Kunst sprechen soll, zur Bezeichnung von etwas Anderem mißbraucht, als diese durch sich selbst darzustellen vermögen", wenn man hinzufügte, zur Herstellung eines solchen Werkes gehöre nur Witz, nur kühler Verstand, kein Funke Begeisterung und kein ideal gestimmter Genius; es sei eine Verirrung der Kunst, und wenngleich es nicht gerechtfertigt sein möchte, dies Werk zum Ausgangspunkte einer Untersuchung über Lysippos' Kunstcharakter zu machen, so lehre es uns doch sicher, daß die Art genialer Phantasie, welche zur Schöpfung von Idealen im eigentlichen Sinne, zum Gestalten des Übersinnlichen gehört, Lysippos abgegangen sei; nun so haben uns die oben mitgetheilten neueren Untersuchungen über den Kairos gelehrt, daß es sich bei demselben weit weniger um eine durchgeführt verstandesmäßige Allegorie handele, als man angenommen hatte. Dazu kommt aber auf der andern Seite, daß es wahrscheinlich, wenn nicht gewiß ist (s. die in Anm. 180 genannte Schrift S. 57 ff.), daß dem Lysippos in seiner megarischen Musengruppe (oben S. 106) der großartige Typus der Muse Melpomene mit dem hoch auftretenden Fuße (siehe das vaticanische Exemplar in den Denkm. d. a. Kunst II, Nr. 747) verdankt wird, in welchem sich die Macht und Wucht der Tragödie in unnachahmlicher Weise spiegelt. Wenn wir aber eine ähnliche Umwandelung und Neuschaffung des Typus bei den übrigen Musen nicht nachweisen können und daher glauben dürfen, daß sich Lysippos bei diesen anderen Musen mit der Wiederholung der von der frühern Kunst, haupt-



sächlich wohl von der jüngern attischen Schule geschaffenen Typen begnügt habe, so stimmt damit überein, daß Plinius, der es sich zur Aufgabe gemacht hat, die vorzüglichen Werke des Meisters aufzuzählen, sie durchaus unerwähnt läßt und daß wir sie nur aus einer Notiz des Pausanias kennen. Ebenso darf uns dieser Umstand darauf aufmerksam machen, daß es nicht Lysippos' Sache gewesen zu sein scheint, Frauenschönheit darzustellen. Denn auch der Melpomene, wenn denn der neue Typus von ihm ist, hat er in der eigentlich unweiblichen Stellung etwas von männlichem Charakter gegeben und eben die Möglichkeit dies zu thun mag ihn angezogen haben. Die beiden anderen Darstellungen von Weibern unter den Werken des Meisters, von denen wir wissen, die trunkene Flötenspielerin und das Charakterporträt der Dichterin Praxilla, kommen nicht in Frage, wo es sich um Frauenschönheit handelt. Dann abgesehen von der Frage, ob Praxilla schön war oder nicht, kam es bei diesem Bildwerk auf die Schönheit der Frau gar nicht an, sondern es handelte sich lediglich um den Ausdruck der geistigen Persönlichkeit in Zügen, welche man als diejenigen eines Individuums sollte zu erkennen vermögen, falls sie nicht, was wohl möglich ist, überliefert waren; denn Praxilla starb Ol. 82.

Was aber weiter männliche Jugendschönheit anlangt, so finden wir als Gestalten, in denen sie als für die Darstellung wesentlich vorausgesetzt werden muß, wenn wir von der unsicher bezeugten Gruppe des Hermes und Apollon und dem ebenso unsichern Dionysos absehn, nur den Eros und den Kairos, zu denen wenigstens möglicherweise der Satyr als dritter sich gesellt[186]). Das ist aber auch Alles, denn die Darstellungen des Knaben und Jünglings Alexander wird man hier kaum geltend machen können, da bei diesen auf die zarte Schönheit des Körpers als solche wenigstens sicher nicht das Hauptgewicht fällt. Die übrige große Masse der lysippischen Statuen zeigt mehr oder weniger reife Männlichkeit, ja, wenn wir dieselben einzeln zählen wollten, so dürfte die Mehrzahl derselben als höheren Lebensaltern angehörend sich erweisen. Auch in diesem Punkte erscheint demnach Lysippos in sehr entschiedenem Gegensatze zu seinen attischen Zeitgenossen, für deren hervorragendste Leistungen wir blühende Jugend als unentbehrliches Element anerkannt haben; er stellt sich dagegen auch in dieser Hinsicht so gut wie in dem Zurücktreten des eigentlich Idealischen als verwandt dar mit Künstlern wie Polyklet, Myron und Pythagoras, in deren Werken die Weiber einen untergeordneten Platz einnehmen und die, wenngleich nicht das höhere Alter, so doch die vollkräftige Ausbildung des männlichen Körpers mit sichtbarer Vorliebe zu ihren Darstellungen wählten.

Die Wahrnehmung gewisser Berührungspunkte zwischen der Kunst des Lysippos einerseits und derjenigen des Pythagoras, Myron und Polyklet andererseits fordert uns auf, etwas näher zu untersuchen, in welcher Weise und bis zu welchem Grade der Charakter dieser Künstler verwandt sei, und in welchen Eigenthümlichkeiten Lysippos sich von den genannten älteren Meistern unterscheide.

Die Vergleichungspunkte zwischen Lysippos und Pythagoras fallen wesentlich in den materiellen und formellen Theil der Kunst. Zunächst sind Beide ausschließlich Erzgießer, so ausschließlich wie kaum ein dritter Künstler Griechenlands, von dem wir in Hinsicht des verwendeten Materials ausdrückliche Kunde besitzen. Ferner haben wir gesehn, daß ein Hauptverdienst des Pythagoras in der fein naturwahren Einzelbildung und in der Darstellung der Oberfläche des menschlichen

Körpers bestand, daß er Sehnen und Adern zuerst in principieller Weise durchbildete und das Haupthaar sorgfältiger, d. h. naturwahrer darstellte als die Früheren, endlich, daß er zuerst auf Rhythmus und Symmetrie bedacht war. Es wird nicht nöthig sein, aus der Darlegung im ersten Bande zu wiederholen, wie sich diese Züge zu einem einheitlichen Bilde von dem Wesen der Kunst des Pythagoras verbinden, und es darf daher ohne Weiteres auf ähnliche Charakterzüge im Wesen der Kunst des Lysippos hingewiesen werden. Als eines der Hauptverdienste des Lysippos um den Erzguß rühmt Plinius die Darstellung des Haupthaares, und als ihm eigen bezeichnet er die Feinheiten der Arbeit, die selbst in den kleinsten Kleinigkeiten gewahrt blieben (argutiae operum custoditae in minimis quoque rebus). In der einen und in der andern Beziehung, die außerdem beide unter einen Gesichtspunkt, den der naturalistisch sorgfältigen Einzelbildung fallen, stellt sich Lysippos als Vollender dessen dar, was Pythagoras mit den geringeren Mitteln der noch weniger entwickelten Kunst anstrebte, während andere Künstler verwandter Richtung, z. B. Myron, auf diese feine Durchbildung namentlich im Haupthaar ungleich geringeres Gewicht legten. Es darf hier wohl an jenen schon oben angeführten Ausspruch Varros erinnert werden, Lysippos habe das wahre künstlerische Verdienst aller früheren Meister in seinen Arbeiten zu vereinigen gestrebt, und man kann es als interessant und charakteristisch bezeichnen, daß am Ende der höchsten Blüthezeit der griechischen Plastik ein Künstler, der sich, ohne Schüler eines einzelnen Meisters zu sein, an den unzählbaren Musterwerken der früheren Epochen bildete, durch Wiederaufnahme der eigenthümlichen Bestrebungen Früherer gleichsam die Summe dessen zu ziehn versuchte, was die Kunst bis auf ihn im Einzelnen geleistet hatte.

Pythagoras befreite die Darstellung des Haupthaares aus der durchaus conventionellen Manier der älteren Werke, selbst noch der aeginetischen Statuen und der Tyrannenmörder, Lysippos blieb hier im Erzguß die Vollendung vorbehalten, zu der in der Marmorsculptur, wenn wir der Beschreibung der Mænade (oben S. 18) trauen dürfen, Skopas, nach Ausweis seines Hermes aber sicher Praxiteles gelangt war; er erreichte diese Vollendung nicht auf dem Wege, auf den Demetrios sich verirrt hatte, sondern, wenn wir dem Winke trauen dürfen den wir von dem oben mitgetheilten capitolinischen Alexanderkopfe (Fig. 117 b.) erhalten, indem er das Haar in malerischer Weise anordnete und dasselbe zur ausdrucksvollen Fortsetzung der Bewegungsmotive des Körpers und besonders des Hauptes befähigte. Pythagoras hatte durch die naturalistisch feine Durchbildung des Körpers denselben lebensvoller und namentlich bewegungsfähiger gemacht, als die früheren Künstler vermochten, Lysippos erreicht durch das Wiederaufnehmen dieser im höchsten Grade sorgfältigen Detailbildung jenen individuellen Naturalismus, jene „veritas“, um derentwillen er mit Praxiteles zusammen bei Quintilian gepriesen wird gegenüber dem typisch musterhaft gestaltenden Polyklet und dem in baren Realismus versunkenen Demetrios.

Gleichwie also Lysippos in der besprochenen Beziehung auf dem Wege, den Pythagoras zuerst mit Erfolg betreten hatte, zum Ziele gelangte, hat er auch dasjenige fortzubilden und zu vollenden gestrebt, worin bis auf ihn Myron unübertroffen dastand. Wir wissen, daß Myrons größter Ruhm in der Lebendigkeit seiner Statuen, in der gesteigerten Darstellung des physischen, animalen Lebens bestand. Von Lysippos aber heißt es bei Properz:



Gloria Lysippi est *animosa* effingere signa,

des Lysippos Ruhm ist es lebensvolle Bilder zu schaffen, die als solche wiederum mit dem Worte bezeichnet werden, das uns in den Urteilen über Myron entgegentrat, und dessen Bedeutung in der Besprechung dieses Künstlers festgestellt worden ist. Bei keines andern Meisters Charakterisirung ist uns dies Wort wieder begegnet; die anderen großen Künstler suchten den Schwerpunkt ihres Schaffens in anderen Dingen als in der speciellen Darstellung des physisch Lebendigen, Lysippos, der große Eklektiker der Plastik am Ende ihrer höchsten Blüthezeit, nimmt Myrons Streben auf, sucht auch dessen specifisches Verdienst in seinen Werken zu erreichen. Und wie reiche Gelegenheit er hatte, dieś sein Streben zu entfalten, das zeigt uns selbst der flüchtigste Blick auf das Verzeichniß seiner Arbeiten, unter denen eine ganze Reihe von Thierdarstellungen ganz besonders durch die Lebendigkeit vortrefflich erscheinen mußte. Und je näher wir diese Thierdarstellungen betrachten, um so mehr werden wir uns überzeugen, daß Lysippos die physische Lebendigkeit zu einem Hauptaugenmerk seiner Bildungen machte, denn nicht allein setzen die Jagdstücke eine derartige Darstellung gleichsam mit Nothwendigkeit voraus, nicht allein stellt sich das oben beschriebene ungezäumte Pferd wie ein absichtliches Gegenstück zu Myrons Kuh dar, sondern der zusammenstürzende, sterbende Löwe des Lysippos zeigt vielleicht mehr noch als alle anderen Thierbilder, daß der Meister das animale Leben als solches zur Anschauung zu bringen suchte, indem er dieses Leben, wie es in einem gewaltigen Thiere dahinschwindet, zum eigentlichen Gegenstande des Interesses und der Theilnahme des Beschauers machte.

So nahe aber auch immer Lysippos in dieser Hinsicht Myron zu stehn scheint, so wenig ist er mit demselben als im Wesen seiner Kunst übereinstimmend aufzufassen. Bei Myron bildet diese Darstellung des leiblichen Lebens im Thier und im Menschen den Mittel- und Schwerpunkt der ganzen Kunst, bei Lysippos ist sie nur ein Element, neben dem wir eine Reihe anderer Elemente finden, ist sie in der überwiegenden Mehrzahl der Werke ein Mittel der Darstellung, ein Mittel zur Hervorbringung dessen, worin das Wesen der lysippischen Kunst zu erkennen sein wird: des individuell Charakteristischen. Zu seiner Hervorbringung wirkte die feine Durchbildung im Sinne des Pythagoras und die Lebendigkeit im Sinne Myrons zusammen, ohne daß jedoch in der Vereinigung dieser beiden Kunstelemente zu einem höhern Ganzen die lysippische Kunstweise bereits zur vollkommnen Darstellung gekommen wäre. Vielmehr hatte dieselbe noch ihre ganz eigenthümliche Seite, welche am besten zur Anschauung zu bringen ist, wenn gezeigt wird, worin Lysippos über den dritten der oben zur Vergleichung herangezogenen Künstler, Polyklet, hinausgegangen ist.

Lysippos nannte Polyklets Doryphoros (Kanon) seinen Lehrmeister. Aber wie? Hat Lysippos aus dieser Statue des ältern Künstlers die Norm der Menschengestalt entnommen und diese Norm in seinen Werken festgehalten? Grade das Gegentheil wird uns bezeugt. Polyklets Gestalten waren massig und schwer, und grade im Kanon hatte er einen Jünglingskörper geschaffen, der, von allen Extremen gleich weit entfernt, weder so schlank noch so gedrungen, weder so fleischig noch so mager wie verschiedene Individuen, das vollkommenste Mittelmaß des menschlichen Körpers im Ganzen wie in den Verhältnissen aller einzelnen Theile zum Ganzen darstellen sollte. An diesen mittleren Normalproportionen Polyklets



hatten schon vor Lysippos mehre Künstler, Silanion und besonders Euphranor geändert, indem sie versuchten, neue Verhältnisse des menschlichen Körpers in die Kunst einzuführen. Aber sie waren nicht zum Ziele gelangt; Silanions Proportionslehre schlägt Vitruv gering an, und von Euphranor wissen wir, daß er allerdings die Körper schlanker, aber Köpfe und Glieder in den alten Verhältnissen bildete, so daß diese Theile dem Rumpfe gegenüber zu schwerfällig erschienen. Erst Lysippos vollendete den neuen Kanon, indem er gleichzeitig die Köpfe kleiner, die Glieder schmächtiger, die Körper schlanker bildete, als Polyklet und so ein neues in sich harmonisches Ganze herstellte, welches für die Folge als maßgebend erschien und der Darstellung im Sinne des polykletischen Mittelmaßes ein Ende machte. Und doch nannte er den Doryphoros seinen Lehrmeister? Er that es mit vollkommenem Rechte. Es ist seines Ortes (I, S. 401 f.) entwickelt worden, daß Polyklet durch wissenschaftliches Studium der Menschengestalten, wie sie ihm die Wirklichkeit bot, und durch Abstraction aus diesem Gegebenen zu der Aufstellung seines Kanon, seiner Normalgestalt gelangte, welche er, soviel wir aus den Nachbildungen seiner Statuen schließen können, im Mittelmaß zwischen den von der Natur gegebenen Extremen zu finden meinte. In ganz ähnlicher Weise hat nun offenbar Lysippos die Menschen studirt, aber das Resultat seiner Studien war ein verschiedenes; seine Überzeugung stellte sich dahin fest, daß die Norm, und folglich die höchste Schönheit, nicht sowohl in der Mitte aller Extreme liege, vielmehr daß diese Norm mit der relativ größten Vollkommenheit in denjenigen Gestalten gegeben sei, welche sich über das Mittelmaß aller Individuen erhoben. Dieser Ansicht gemäß, die grade so wie diejenige Polyklets das Resultat der Abstraction aus dem Gegebenen war, schuf er einen neuen Kanon, von dem er sagte: die Alten (Polyklet) stellten den Menschen dar wie er ist, d. h. im vollkommenen Mittelmaß, ich stelle ihn dar, wie er sein sollte [187]).

Es wird nach dem Gesagten einleuchten, daß Lysippos mit Recht den Doryphoros seinen Lehrmeister nannte, obgleich er über die Lehre hinausging, die jener verkörpert darstellte. Silanion und Euphranor hatten nach einem nicht durchaus klaren Gefühl des subjectiven Gefallens an den polykletischen Proportionen geändert und geneuert, erst Lysippos ging genau denselben Weg, den Polyklet betreten und dessen Denkmal er in seinem Doryphoros hinterlassen hatte; diese Statue in ihrer eigentlichen Wesenheit und Bedeutung studirend gelangte Lysippos zu seinem Resultat, durch welches er fortan die Stellung einnahm, die bisher Polyklet inne gehabt hatte, die Stellung des Gesetzgebers in Beziehung auf den Kanon der menschlichen Gestalt.

Wir haben nicht zu untersuchen und darüber abzusprechen, welcher von den beiden Künstlern die richtigere Ansicht von der Norm der Menschengestalt hatte, aber schwerlich werden wir verkennen, daß in dem einen und dem andern Kanon sich das Grundprincip der Kunst der ältern und jüngern Periode abspiegelt. Der Kanon Polyklets beruhte auf der vollständigsten objectiven Hingebung des Künstlers an das von der Natur Gegebene, sein Resultat war ein gleichsam unwillkürliches und, so zu sagen, objectiv richtiges, welches aber den allermeisten Menschen nicht als solches erscheinen mochte; Lysippos' Kanon dagegen gründet sich auf individuelle Überzeugung, und sein Resultat ist ein subjectiv richtiges, mit dem die allermeisten Menschen übereinstimmen mochten, und welches von früheren Künstlern angestrebt war, während Cicero von sich sagt, ihm, d. h. ihm im Gegen-

satze zu den meisten seiner Zeitgenossen scheinen die polykletischen Statuen vollkommen schön. Auch wir werden in der Mehrzahl mit Lysippos übereinstimmen, denn es ist keine Frage, daß uns ein hochgewachsener Mensch bei übrigens guten Verhältnissen imposanter erscheint als ein Mensch von Mittelmaß, daß eine kräftig schlanke Gestalt unser Gefallen schneller erwirbt als eine untersetzte. Diesem unmittelbaren und subjectiven Gefallen folgte Lysippos, und diesem gemäß bildete er die Menschen, wie sie nach seinem Urteil und nach dem Urteil der überwiegenden Mehrzahl sein sollten; und wie glänzend in der That die Erfolge seines Strebens waren, das lehrt uns ein Blick auf die Statue des Apoxyomenos (Fig. 119), zumal wenn wir sie mit derjenigen des Doryphoros (I, Fig. 84) vergleichen. Prächtig und gefällig tritt uns die ganze lysippische Gestalt entgegen, deren einzelne Formen mit einander verglichen, sich gegenseitig zu heben scheinen und in ihrer besondern Bedeutung in das günstigste Licht setzen. Dem kleinen Kopfe gegenüber erscheint uns der ganze Körper mächtig, und doch ist er schlanker und leichter, als der irgend einer frühern Statue; blickt man an den Schenkeln und am Rumpf empor, so stellen sich Brust und Schultern als kräftig und breit dar, während sie uns im Verhältniß zum Längenmaße in seiner Ganzheit zierlich scheinen, und läßt man das Auge von den oberen Theilen zu den Füßen hinabgleiten, so zeigt sich die Musculatur der Beine in ihrer mäßigen Kräftigkeit so leicht, daß wir die Elasticität

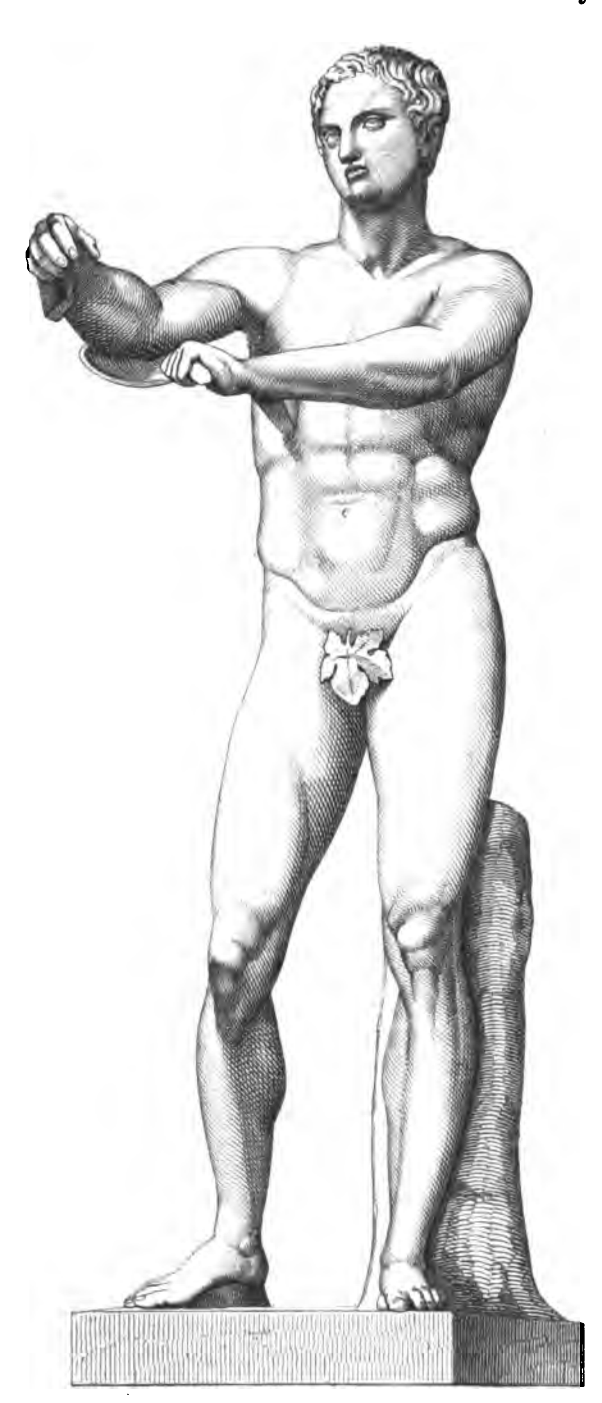


Fig. 119. Marmorcopie des Apoxyomenos von Lysippos.

der Schritte zu sehn vermeinen, mit denen diese Schenkel den Körper rasch dahintragen. Auf die Stellung dieser Figur und ihre im Vergleich mit älteren Statuen effectvolle Composition wird weiterhin zurückzukommen sein.

Mit den bisher beleuchteten Urteilen über Lysippos' Kunstcharakter haben wir noch einen Ausspruch bei Plinius zu verbinden, dessen Erklärung nichts weniger als leicht, mehrfach auf verschiedene Weise versucht und dennoch vielleicht noch nicht zu voller Befriedigung gelungen ist [188]). Es wird deswegen und um die bezeichnenden Ausdrücke, welche unser Gewährsmann gebraucht, so gut es gehn will zu erklären, die Stelle ganz herzusetzen gerathen sein. Plinius redet (34, 66) von den Söhnen des Lysippos, die in der Kunst seine Schüler waren; alle drei wurden tüchtige Meister, der ausgezeichnetste unter den Brüdern aber war Euthykrates, „obgleich dieser vielmehr seines Vaters constantia als dessen elegantia nachahmte und seine Erfolge lieber durch die (oder eine) strenge Kunstgattung (austero genere) als durch die gefällige (iucundo genere) erreichen wollte [189])". In diesem Satze sind die Worte constantia und elegantia unübersetzt gelassen, weil für das erstere nicht nur eine, für das letztere schwerlich irgend eine Übersetzung in einem Worte möglich ist. Constantia kann man nämlich, wenn auch wohl kaum mit „Kühnheit" (wie geschehn ist) so doch gewiß mit „Ausdauer" so übersetzen, daß dies in unserer Stelle einen guten Sinn giebt, insofern man dabei an das dem Lysippos ertheilte Lob der höchsten Sorgfalt selbst bis auf die Kleinigkeiten, also der äußerst feinen Durchbildung seiner Modelle denkt. Eben so wenig aber wird sich bestreiten lassen, daß man constantia durch „Festhalten an bestimmten Grundsätzen oder Regeln" übersetzen dürfe und daß auch diese Übersetzung sich in Beziehung auf den Kunstcharakter des Lysippos gar wohl rechtfertigen lasse, der in seiner principiellen Durchbildung des neuen Gestaltenkanons recht eigentlich als ein Künstler von bestimmten Grundsätzen oder als ein regelrechter oder regelstrenger Meister erscheint. Was aber die elegantia betrifft, so ist die einzige hier an sich mögliche Übersetzung in einem Worte: „Geschmack". An diese Übersetzung aber kann nicht gedacht werden, weil Plinius von Euthykrates sagt, er habe seines Vaters elegantia nicht nachgeahmt, und folglich er, wenn elegantia bei Lysippos Geschmack bedeutete, im Gegensatze dazu als geschmacklos gekennzeichnet werden würde, was ganz gewiß nicht die Absicht ist. Wenn man also elegantia nicht übersetzen kann, muß man es umschreiben und wird, wenn man dabei so nahe wie möglich an dem Begriffe „Geschmack" bleiben will, kaum besser umschreiben können was hier gemeint ist, als durch die Worte: „feiner Sinn in der Wahl der Darstellungsmittel".

Wenn dies richtig ist, so würde sich bei einem Künstler, welcher auf die Darstellungsmittel und deren Wirkung geringeres Gewicht legt, als auf das Festhalten an bestimmten Regeln und Gesetzen, eben aus dieser Regel- und Gesetzmäßigkeit eine strenge Kunstgattung, das austerum genus ergeben, während die gefällige Gattung, das iucundum genus auf der feinen Wahl und auf der Ausnutzung oder Entfaltung der Darstellungsmittel je in den ihnen eigenen und möglichen Reizen beruhen würde.

Daß es sich aber bei den beiden „Gattungen" um die Darstellungs- und Behandlungsweise und nicht etwa um die Gegenstände der Darstellung handele, dies ergiebt sich aus einem Blick auf die von Euthykrates einer- und die von Tisikrates andererseits dargestellten Gegenstände.



Denn unter den Werken des Euthykrates, also eben des Künstlers, welcher in der strengen Gattung arbeitete, sind Gegenstände bekannt, welche ein Moment des Gefälligen und Anmuthigen wo nicht nothwendig bedingen, so doch dessen Annahme wahrscheinlich machen (s. unten S. 134). Die Werke dagegen des Tisikrates, des Schülers dieses Euthykrates, sind solche, die ihrem Gegenstande nach nichts Gefälliges enthalten: ein thebanischer Greis, der König Demetrios und Peukestes, Alexanders Leibwächter; und doch sagt Plinius von Tisikrates, er stehe der „Secte des Lysippos" näher als sein Lehrer, was doch nur darauf hindeuten kann, daß Tisikrates im Gegensatze zu Euthykrates die dem Lysippos eigene elegantia ebenfalls besaß und deswegen in der gefälligen Gattung arbeitete.

Nun hat man wohl unter der oben gemachten Voraussetzung die strenge Gattung auf die ältere Darstellungsweise eines Polyklet und Seinesgleichen zurückführen wollen und angenommen, daß Euthykrates „im Ernste der Auffassung und vielleicht auch in den strengeren (?), breiteren Proportionen sich mehr den älteren Kunstschulen von Argos und Sikyon angeschlossen habe" (Brunn). Aber weder ist dies an sich wahrscheinlich, noch würde es sich halten lassen, wenn die Vermuthung über die Zurückführbarkeit wenigstens einer erhaltenen Statue (des Meleagros, s. unten S. 133) auf ein Vorbild des Euthykrates das Richtige trifft, was freilich ziemlich problematisch ist. Allein auch abgesehn hiervon dürfte sich der Unterschied der beiden Kunstgattungen vielmehr auf die zwei Momente zurückführen lassen, welche wir in der Schönheit eines Kunstwerks unterscheiden müssen. Das eine Moment der Schönheit beruht auf den Voraussetzungen des Gegenstandes und besteht in dem passenden Ausdruck des Inhalts in der Form; das andere Moment der Schönheit beruht auf der Form als solcher und besteht in der Entfaltung der Darstellungsmittel. So besteht das erstere Moment der Schönheit in der Kunst der Rede in der Wahl des Ausdrucks, welcher den Gedankeninhalt vollkommen deckt, in der grammatischen und logischen Richtigkeit, die letztere Schönheit im Wohllaut der Sprache, der Feinheit der Periodengliederung, dem Glanze der Bilder und Antithesen, kurz, in dem was wir eine blühende Sprache zu nennen pflegen; in der Tonkunst finden wir das erstere Moment der Schönheit in der Angemessenheit eines Satzes an die auszudrückende Empfindung, z. B. einer Choralmelodie zum Ausdruck religiösen Gefühls, einer Tanzmelodie zum Ausdruck heiterer Freude, die letztere Schönheit aber liegt in der Verwendung reicher Tonmittel und mannigfaltiger Harmonien. In der Malerei und Plastik besteht das erstere Moment der Schönheit in der Wahl derjenigen Formen zur Darstellung einer Wesenheit, welche durch ihre Eigenthümlichkeit im Beschauer die Vorstellung von dieser und nur von dieser Wesenheit erzeugen; das letztere ist in der Malerei bedingt durch die Durchbildung des Colorits, in der Plastik durch dasjenige, was wir gewöhnlich das Malerische nennen, welches aber im Grunde nichts ist als diejenige Behandlung der Formen, welche deren natürliche und eigenthümliche Schönheit und den im Material liegenden Reiz zur Anschauung bringt.

Dem Gesagten gemäß fordert das erstere Moment der Schönheit um genossen zu werden von uns das Verständniß des Gegenstandes und kann nur dann empfunden und gewürdigt werden, wenn wir das Kunstwerk in seinem Wesen, seiner Bedeutung verstehn; das letztere Moment der Schönheit fordert zum Genusse nichts von uns, als den Sinn für die Form und wird empfunden, ohne daß wir uns des Verhältnisses des Gegenstandes zu der Form, in der er erscheint, bewußt werden.



Und also setzt die Auffassung der erstern Schönheit eine geistige Anstrengung bei uns voraus und will gesucht sein, die andere macht einen unmittelbaren wohlthuenden Eindruck auf die Sinne und durch diese auf das Gemüth und kommt uns ungesucht entgegen.

Hiernach erklärt sich das erstere Moment der Schönheit, die strenge Gattung, das austerum genus der Darstellung, als das Moment des Stilvollen; das letztere Moment der Schönheit, die gefällige Gattung, das iucundum genus der Darstellung, als das Moment des Effectvollen.

Diese beiden Arten oder Momente der Schönheit können nun in keinem wahren Kunstwerke völlig getrennt erscheinen, insofern jedes wahre Kunstwerk auch an sich formschön sein muß. Wohl aber kann das eine oder das andere Moment überwiegen und zwar in dem Maße überwiegen, daß uns das andere kaum noch zum Bewußtsein kommt. In den Werken der ersten großen Blüthezeit der Plastik überwiegt ohne Frage das Moment des stilvoll Schönen, denn in allen ihren Darstellungen strebt diese Zeit zunächst danach, den Gegenstand vollkommen auszudrücken, sei dieser Gegenstand die Idee einer Gottheit oder sei er ein Gewand als die Bekleidung des menschlichen Körpers oder was immer sonst. Bei den Künstlern der Periode, von der wir jetzt handeln, tritt dagegen das Moment des effectvoll Schönen merkbar hervor, was wir uns am leichtesten durch die Betrachtung der Gewandbehandlung z. B. schon bei Praxiteles' Hermes und bei den Statuen vom Maussolleum, noch mehr aber bei den Werken der hellenistischen Periode, z. B. der großen Nike von Samothrake und den pergamenischen Reliefen zum Bewußtsein bringen können, während es sich thatsächlich durch die ganze Formgebung und Composition, z. B. die des eben betrachteten Apoxyomenos, verfolgen läßt. Es ist demnach das Moment des Effectvollen keineswegs eine alleinige Eigenschaft der lysippischen Kunst, aber dasselbe wird bei Künstlern wie Skopas und Praxiteles ungleich weniger fühlbar, weil der Schwerpunkt ihres Schaffens auf die Darstellung des Innerlichen und Seelischen in der Form fällt, so daß wir die Formgebung als solche immer erst in zweiter Linie berücksichtigen. Bei Lysippos dagegen hat die Form eine durchaus selbständige Bedeutung, ja der Schwerpunkt seines Schaffens fällt gradezu auf die formale Schönheit, woraus es sich erklärt, warum zuerst in der Kunstgeschichte bei ihm das Moment des Effectvollen, die elegantia und das aus derselben folgende iucundum genus ausdrücklich hervorgehoben wird.

Dies Moment des Effectvollen in den Werken unseres Meisters nachzuweisen, kann nicht schwer werden, es tritt uns vielmehr entgegen, wohin wir die Blicke wenden mögen. Wir finden es in dem, was uns von den Eigenthümlichkeiten seiner Technik berichtet wird, in der erneuten Sorgfalt, die er auf die Darstellung des Haupthaars verwandte, dem er unter den Erzgießern wahrscheinlich als der erste mehr lockere Leichtigkeit, einen kühnern Wurf, größere Beweglichkeit verlieh, das er „malerischer“ anordnete als die früheren Erzgießer, während ihm unter den Malern Parrhasios (bei dem die elegantia capilli hervorgehoben wird), unter den Marmorbildhauern Praxiteles hierin vorangegangen waren. Wir finden dies Moment des Effectvollen wieder in dem neuen Kanon der Menschengestalt, den er schuf, und ebenso in der Entfaltung technischer Virtuosität in der ihm eigenen höchsten Feinheit der Durchbildung der Formen. Nicht minder aber erkennen wir das Moment des Effectvollen in der Kolossalität mehrer seiner Werke, die sich von derjenigen früherer Statuen wesentlich dadurch unterscheidet, daß das



Maß jener durch die Bestimmung der Werke und durch ihre Aufstellung innerhalb geschlossener Räume, mit denen sie im Verhältniß stehn mußten, bedingt war, während dasselbe bei den Werken des Lysippos, die nicht Tempelbilder waren, sondern im Freien standen, als das Resultat des künstlerischen Beliebens erscheint, welches dahin strebt, durch die Maße des Werkes und die technische Beherrschung des massenhaften Stoffes Eindruck zu machen. Und wiederum tritt uns das Moment des Effectvollen in der Composition der lysippischen Statuen entgegen, in den Stellungen, die er seinen Gestalten gab. Man denke an die oben besprochene, in der in Fig. 118a mitgetheilten, wahrscheinlichen Nachbildung erhaltene Statue Alexanders mit dem Speere, deren Stellung wir, wenn auch im guten Sinne, theatralisch componirt nennen müssen, oder man denke an die Melpomene mit dem fast unweiblichen, aber so überaus wirkungsvollen und so glänzende Gewandmotive mit sich bringenden hohen Aufstützen des einen Fußes. Wem aber diese Werke als Beispiele nicht genügen, weil deren lysippischer Ursprung nicht über allen Zweifel feststeht, der sei auf die authentische Nachbildung seines Apoxyomenos in der oben mitgetheilten Abbildung (Fig. 119) verwiesen und möge die Stellung dieser Statue mit derjenigen der beiden auf Polyklet zurückgehenden Statuen vergleichen. Beide stehn fest auf einem Bein in einer Stellung die als der erste Augenblick der Ruhe nach dem letzten Schritt erscheint. Die Stellung des Apoxyomenos dagegen ist, wie Brunn gut entwickelt, ungleich beweglicher, ja so beweglich, daß wir glauben müssen sie werde sich unter unseren Augen verändern. „Der Vortheil, den die Entlastung des einen Fußes bietet, ist nicht aufgegeben, aber auch der andere Fuß ist nicht dermaßen in Anspruch genommen, daß auf ihm das ganze Gewicht des Körpers zu ruhen schiene. Der Schenkel ist nicht einwärts gewendet, um den Körper grade in seinem Schwerpunkte zu unterstützen, sondern er steht fast senkrecht, und es war nöthig die Spitze des andern Fußes ziemlich weit auswärts zu stellen, damit sie gegen das nach dieser Seite fallende Gewicht leicht einen Gegendruck zu äußern im Stande sei. Dadurch erscheint die ganze Stellung nicht als eine auf längere Ruhe berechnete, sondern nur als das zufällige Ergebniß eines Augenblicks“, aber eines in der That vorzüglich günstigen Augenblickes, ähnlich demjenigen, der uns den ganzen Reiz der praxitelischen Aphrodite enthüllt. Die Statue des Apoxyomenos wirkt daher erregend auf unser Gemüth, während wir die älteren Figuren mit völliger Seelenruhe betrachten. Gewiß aber äußert sich in dieser Unruhe, diesem Streben uns zu erregen, das Moment des Effectvollen der lysippischen Kunst, welches schwerlich — wie es wohl geschehn ist — an sich zu tadeln sein dürfte, wohl aber für diese jüngere Periode charakteristisch ist, die sich auch in dieser Composition der Bewegungen wie in den neuen Proportionen von der schlichten Anspruchslosigkeit der älteren Meister bereits weit entfernt zeigt.

Es wird nicht nöthig sein, das Moment des Effectvollen in den übrigen Werken des Lysippos nachzuweisen; wer sich bemüht, sich diese Werke, die Reiterschar auf sprengenden Pferden, die Jagdstücke, den zusammenstürzenden Löwen und wie sie alle heißen mögen, so zu vergegenwärtigen, wie sie nothwendig erscheinen mußten, der wird in ihnen das stark hervortretende Moment des Effectvollen nimmer verkennen. Offenbar aber hangt auch dies Moment des effectvoll Schönen mit derselben subjectiven Auffassungs- und Behandlungsweise zusammen, welche sich in der Neugestaltung des Kanon der menschlichen Gestalt offenbart, und ent-



springt aus dem Streben, dem Beschauer das Bewußtsein von der Schönheit jeder Form einzuprägen, welches der Künstler selbst in sich trug, ihm die Schönheit zu offenbaren, die seinem individuellen Gefühle entsprach.

Nach dieser Auseinandersetzung, die gemäß ihrer Bedeutung für die Charakterisirung der lysippischen Kunst nicht füglich kürzer ausfallen konnte, kehren wir zu dem Ausgangspunkte unserer Untersuchung zurück, deren nächster Zweck es war, Lysippos' Stellung innerhalb der Gesammtrichtung der sikyonisch-argivischen Kunst und überhaupt der nicht im eigentlichen Sinne idealschaffenden Bildnerei festzustellen. Daß er dieser Gesammtrichtung angehört, wird hoffentlich einleuchten, so daß nur noch das Eine nachzuweisen bleibt, wie sich mit diesen Elementen der lysippischen Kunst dasjenige verbindet, welches in seinen idealisirten und Charakterporträts hervortritt.

Wenige Worte dürften aber auch hier genügen. Es wurde in der Besprechung der lysippischen Alexanderporträts hervorgehoben, daß nach den Urteilen der Alten ihr Hauptvorzug in der feinen Wahrnehmung gewisser Eigenthümlichkeiten in der Physiognomie und Haltung des Königs, und zwar dieser Eigenthümlichkeiten in ihrer Gesammtheit und in ihrem Zusammenwirken bestand. An sich waren diese Eigenthümlichkeiten, wie sie uns etwa die Azara'sche Büste zeigt, keineswegs schön, und einzeln je für sich betrachtet, wie andere Künstler sie auffaßten, waren sie für das Wesen des großen Mannes nicht einmal charakteristisch, sondern gefährdeten den Eindruck der Persönlichkeit. In derjenigen Verschmelzung dagegen, in der sie Lysippos wiederzugeben wußte und wie sie uns in der capitolinischen Büste entgegentreten, bildeten sie den vollkommensten Ausdruck dieser einen und einzigen Individualität. Wenn aber das Hauptverdienst des Lysippos im Gegensatze zu denjenigen Bildnern, welche „edle Männer noch edler darstellten", in diesem vollkommenen Ausdrucke der Individualität bestand, so wird man zugeben müssen, daß des Meisters Leistung auf der schärfsten Beobachtung und Auffassung aller Erscheinungen der Wirklichkeit beruhte. Ähnliches wie von den Porträts Alexanders werden wir von dem des Sokrates behaupten dürfen, der freilich schon lange todt, dessen körperlich unschöne Physiognomie aber ohne allen Zweifel in treuen Abbildungen vorhanden war und Lysippos zu Gebote stand. Zu einem Ideal in dem Sinne wie der Kopf Homers ließ sich die allbekannte Silensmaske des Sokrates nicht erheben, und so blieb Lysippos in der Bildung seiner Statue nichts übrig, als durch die Ausprägung der Individualität in ihrer Gesammtheit die Wesenheit des Sokrates zur Anschauung zu bringen, die eben so einzig war, wie die Alexanders. Ähnliches aber ferner auch von den Charakterporträts der sieben Weisen und des Aesop zu behaupten, obgleich die individuellen Züge vielleicht von keinem derselben verbürgter Weise überliefert waren, berechtigen uns die erhaltenen Porträts Aesops. Da außer von Lysippos noch von einem gleichzeitigen Künstler, Aristodemos, ein Bild des Fabeldichters bekannt ist, dürfen wir die vortreffliche Aesopstatue in der Villa Albani nicht mit voller Sicherheit auf Lysippos zurückführen, aber es genügt, wie auch Brunn bemerkt, ein Blick auf alle bekannten Bilder Aesops, um unsere Behauptung zu rechtfertigen. „Überall, sagt dieser sehr richtig, finden wir die körperliche Gebrechlichkeit mehr oder minder angedeutet [in der Albanischen Statue ist sie mit erschreckender Wirklichkeit wiedergegeben] und mit ihr den geistigen Charakter nicht nur in Harmonie, sondern eigentlich erst aus ihr ent-



wickelt; wir glauben einen jener fein- und scharfsinnigen Köpfe wirklich vor uns zu sehn, wie sie diesen krüppelhaften Gestalten im Leben nicht selten eigen sind.“ Auch hier also wiederum der höchste Individualismus, auch hier wieder dieselbe Grundlage dieses Individualismus der Persönlichkeit: die durchgreifendste Beobachtung des in der Wirklichkeit Vorhandenen. Und wenn gleich von keinem der sieben Weisen, wenigstens nicht von allen, ähnliche Züge der Persönlichkeit überliefert sind, wie die Sage von Aesop sie bietet, so leuchtet doch wohl ein, daß ihre Darstellung nur dann von Interesse und von Werth sein konnte, wenn der Künstler es verstand, sich aus ihren Lehren oder aus den sie charakterisirenden prägnanten Sprüchen, die man ihnen zuschrieb, ihre Persönlichkeit auch in ihrer äußern Erscheinung zu construiren und dieselbe vollkommen individuell auszuprägen. Und daß Lysippos diese keineswegs idealen Gestalten zu schaffen und neben einander aufzustellen sich getrieben fühlte, das zeigt uns, daß er sich Meister wußte in der Charakteristik der Persönlichkeit, die auf der durchdringenden Auffassung des Individuellen beruht.

Dieser charaktervolle Individualismus und Naturalismus, der jedoch nicht wie bei Praxiteles von idealen Tendenzen durchdrungen und gefärbt, wohl aber vom Gefühle für Schönheit vor dem platten Realismus eines Demetrios bewahrt und der von feinem Stilgefühl verklärt wird, erscheint als der Schwerpunkt und als die Stärke der lysippischen Kunst. Gleichwie dieselbe auf der umfassendsten Beobachtung der Wirklichkeit in der Gesammtheit ihrer Erscheinung beruhte, mußte sie in der Wiedergabe der Wirklichkeit auch in ihrer höchsten Erscheinungsform das Vorzüglichste leisten, und ohne Zweifel werden wir in Lysippos den größten und eigentlichsten Porträtbildner Griechenlands anzuerkennen haben. Und während wir ihm geniales Schaffen in den Gebieten der Kunst, welche nicht auf der sinnlichen Wahrnehmung, sondern auf geistigem Anschaun, auf der Idee beruhen, nur in beschränktem Maße zugestehn konnten, gestehn wir ihm zu, daß er mit feinem Takt und Gefühl, sich bildend an den Mustern der ihm verwandten älteren Meister und ihre Verdienste in sich vereinigend und gemäß den Fortschritten der Technik steigernd, endlich die effectvolle Schönheit mit der stilvollen in glücklicher Harmonie verschmelzend den Formen der griechischen Kunst die letzte originelle Gestaltung verlieh, deren dieselben über früher Dagewesenes hinaus fähig waren, ohne unwahr oder manierirt zu werden.

Den Einfluß aber, welchen Lysippos' Kunst auf diejenige der späteren Künstler gehabt hat, die Art und den Grad dieses Einflusses nachzuweisen, und zu beurteilen, welche der von Lysippos gepflanzten Keime segensvoll, welche anderen verderbenbringend aufgegangen sind, dazu wird uns die Betrachtung der Leistungen seiner Schüler und Nachfolger und derjenigen der folgenden Perioden der griechischen Kunst die Gelegenheit bieten.

Neuntes Capitel.

Genossen, Schüler und Nachfolger des Lysippos.

Es wurde im vorigen Buche gezeigt, daß, während sich an Phidias nur wenige, wenngleich bedeutende Künstler als Schüler anschlossen, Polyklet eine zahlreiche Schule um sich versammelte, und nachgewiesen, wie sich diese Thatsache aus dem Charakter der polykletischen Kunst, namentlich aber daraus ableiten lasse, daß technische Meisterschaft und formelle Schönheit, welche die starke Seite in Polyklets Kunst bilden, lehrbar und erlernbar sind, während dasjenige, was Phidias vor Allem auszeichnet, nur von gleichartig genialen Menschen erfaßt und nachgeahmt werden konnte. Wenn wir nun hier auf eine ähnliche Erscheinung stoßen, wenn wir nur ganz wenige an Skopas und Praxiteles sich anschließende Künstler finden, während Lysippos wie Polyklet als Haupt einer ausgebreiteten Schule dasteht, so werden wir berechtigt sein, diese Thatsache aus ähnlichen Ursachen, wie die bei Polyklet gefundenen, abzuleiten. Ehe wir uns aber näher mit den Schülern des Lysippos beschäftigen, müssen wir von einem Künstler Notiz nehmen, welcher, ohne als Schüler dieses Meisters gelten zu dürfen, von nicht geringem kunsthistorischem Interesse ist, weil sein Streben als die Entartung eines Grundelementes der lysippischen Kunst gelten kann.

Dieser Künstler ist Lysippos' Bruder Lysistratos, welchen Plinius Ol. 113 (328) ansetzt. Von seinen Werken ist uns nur eines und auch dieses in zweifelhafter Weise bekannt, so daß Alles, was wir über Lysistratos wissen, in einer zweiten Stelle des Plinius (35, 153. SQ. Nr. 1514) enthalten ist. Dieser durch augenscheinlich verkehrte Zusätze entstellte Bericht unseres Gewährsmannes lautet, soweit er sicher Lysistratos angeht, folgendermaßen: „Das Bild eines Menschen aber formte in Gyps vom Gesichte selbst zuerst Lysistratos der Sikyonier, Bruder des Lysippos, ab, und seine Erfindung ist es, einen Wachsausguß aus dieser Gypsform zu nehmen und denselben zu überarbeiten (emendare). Er machte es zum Hauptzwecke, die Ähnlichkeit in allen Einzelheiten (similitudines) wiederzugeben, während man vor ihm bestrebt war, so schön wie möglich zu bilden." Vielleicht, ja wahrscheinlich gehören auch noch die zunächst folgenden Worte: „derselbe erfand ferner, von Bildwerken Abgüsse zu machen" zu dem, was Plinius von Lysistratos berichten will [190]); da dies aber nicht unbedingt gewiß ist, so mögen sie bei Seite bleiben, was um so eher geschehn darf, je weniger die Erfindung, vorhandene Statuen in Gyps abzuformen, für die Fortentwickelung der original schaffenden Kunst Bedeutung hat. Desto größere Bedeutung ist dagegen dem Verfahren des Lysistratos beizulegen, Porträts unmittelbar nach dem über dem Original abgeformten Modell zu bilden, da nach den Worten unseres Zeugen dasselbe Nachahmung fand, denn Lysistratos, sagt er, that das Angegebene von Allen zuerst.

Es ist sicher unnöthig, ausführlich darzuthun, warum dies Verfahren ein durchaus unkünstlerisches ist; es ist dieses mit einem Worte deshalb, weil es mechanisch ist oder auf der Grundlage eines Mechanischen beruht, grade so wie



unsere Photographie. Freilich wird man wohl nicht nur diejenige Porträtbildnerei — und um solche allein handelt es sich hier — zu billigen haben, welche wir die idealisirende zu nennen pflegen und welche, unbekümmert um die Nachahmung der Einzelheiten, nur die einfachsten Grundformen der Natur in ihr Werk hinübernimmt und den Menschen geläutert von Allem, was den Kern seines Wesens nicht angeht, darstellt: diese idealisirende Porträtbildung, welche, um mit Plinius zu reden, edle Menschen noch edler darstellt, hat ihre ganz unzweifelhafte Berechtigung namentlich bei der monumentalen Darstellung im eigentlichen oder höhern Sinn und mag immerhin als die höchste Gattung gelten. Unberechtigt ist deshalb die andere Art der Porträtdarstellung nicht, welche, genauer individualisirend, den Menschen auch in den Eigenthümlichkeiten seiner thatsächlichen physischen Erscheinung und selbst in den Einzelheiten derselben wiederzugeben strebt, diejenige Porträtkunst, welche ganz unzweifelhaft Lysippos mit dem größten Erfolge vertritt. Denn die in Rede stehenden Einzelheiten der Ähnlichkeit können für den Charakter einer Physiognomie große Bedeutung haben und noch mehr, durch den Charakter der Physiognomie hindurch selbst für den Charakter des ganzen Wesens eines Menschen. So z. B. gehört das Verbissene im Munde und das Gekniffene in der ganzen einen Seite des Gesichtes bei dem Porträt des Demosthenes nicht allein unbedingt zu der äußern Charakteristik des Redners, sondern eben diese unschönen, der Natur im Einzelnen nachgebildeten Züge vergegenwärtigen uns den Mann, der körperliche Gebrechen durch die Energie seines Willens zu besiegen wußte, und der trotz seiner schweren Zunge und seinen wenig beweglichen Lippen der größte Redner seines Volkes wurde.

Unberechtigt aber und unkünstlerisch ist diejenige Porträtbildnerei, welche sich der Ähnlichkeit auf mechanischem Wege zu vergewissern sucht. Denn erstens nimmt diese mit den charakteristischen auch die gleichgiltigen Einzelheiten der Natur in ihr Werk herüber. Es ist möglich, daß dieser Tadel Lysistratos nicht trifft und daß wir annehmen dürfen, er habe eben diese gleichgiltigen und zufälligen Einzelheiten durch das Überarbeiten (die Retouche) seiner Wachsmodelle beseitigt; aber wenn auch, immer trifft ihn der zweite Tadel jeder mechanischen Porträtdarstellung, nämlich der, daß sie den Menschen nur in einem Augenblicke seines Daseins wiedergiebt, und diesen thatsächlich flüchtigen Augenblick, der zu gar keiner Dauer berechtigt ist, festhält und verewigt. Je vollkommener aber die mechanisch dargestellte Ähnlichkeit den Menschen in dem Augenblicke der Porträtirung wiedergiebt, desto unwahrer ist das Abbild im nächsten Augenblick und in aller Folgezeit, wo derselbe Mensch unter anderen Bedingungen existirt. Wahr, charaktervoll im höhern Sinne — und das ist es, was Plinius meint, wenn er sagt, man habe vor Lysistratos so schön wie möglich zu bilden gesucht, nämlich nicht schön an sich, sondern nach Maßgabe der Schönheit des Objects — kann das Porträt, es möge idealistisch oder realistisch aufgefaßt sein, nur dann werden, wenn die Züge des Gegenstandes durch die geistige Auffassung und die freigestaltende Hand eines Künstlers hindurchgegangen sind; und grade dieser Grundbedingungen der künstlerisch wahrhaften Darstellung der Ähnlichkeit begab sich Lysistratos, indem er den über die Natur geformten Ausguß seinen Arbeiten zum Grunde legte und sich wahrscheinlich auf die Retouche beschränkte, welche sein Modell zur Wiedergabe der in einer Materie existirenden Form in einer andern Materie überhaupt fähig machte.



Auf die kunstgeschichtliche Bedeutung dieser realistisch-unkünstlerischen Verirrung, sofern sie Nachahmer fand, ist schon hingewiesen; sei es gestattet, andererseits noch das Interesse zu beleuchten, welches sie uns bietet, wenn wir sie mit der realistischen Verirrung des Demetrios einerseits und mit dem naturalistischen Individualismus des Lysippos andererseits vergleichen.

Lysistratos, sagt Plinius, machte die Wiedergabe der Ähnlichkeiten, d. h. der Einzelheiten der Natur, zu seinem Hauptzwecke, und von Demetrios berichtet Quintilian, daß er mehr auf Ähnlichkeit als auf Schönheit bedacht war. Das Streben oder die Verirrung beider Männer scheint danach auf den ersten Blick zusammenzufallen, und doch ist es, mochten sich in demselben gewisse Berührungspunkte finden, grundverschieden. Als beiden Künstlern gemeinsam dürfen wir betrachten, daß sie das Moment der Schönheit als Princip ihrer Kunst aufgaben. Demetrios aber täuschte sich über die Grenzen und die Aufgabe der Plastik insbesondere noch dadurch, daß er die Formen des Lebens, wie die gelösten Haare in einem struppigen Bart und das welke Fleisch eines Greises in der vollen Wirklichkeit ihrer Erscheinung in Erz wiederzugeben strebte, wodurch er sich in Gegensatz zu der idealen Naturwahrheit der phidias'schen Schule setzte; aber er suchte immerhin das, was er nachahmte, freithätig zu gestalten und gelangte hierin zur Virtuosität, von deren Erfolgen wir uns durch den erst in der letzten Hauptcampagne in Olympia gefundenen, noch nicht publicirten, aber in Abgüssen verbreiteten realistischen Athletenkopf, obgleich dieser der Diadochenperiode angehört, vielleicht am ersten eine Vorstellung machen können. Daß Lysistratos Gleiches oder Ähnliches versucht habe, ist nicht bezeugt, im Gegentheil scheint er durch die Retouche seines nicht selbständig geschaffenen Modells eben diejenigen Formeigenthümlichkeiten der Natur entfernt zu haben, die Demetrios nachzubilden strebte. Lysistratos ist deshalb nicht in Opposition gegen das glückliche und gesunde Streben seines Bruders Lysippos und des Praxiteles nach Naturwahrheit aufzufassen, sondern er geht darauf aus, die Treue in der Wiedergabe des charakteristisch Eigenthümlichen der individuellen Bildung, welche seinem Bruder vermöge der Gabe feinster und umfassendster Beobachtung der Wirklichkeit gelang, zu überbieten, indem er gleichsam die Wirklichkeit selbst seinen Arbeiten zum Grunde legte. Ist dies der Fall, erscheint das Treiben des Lysistratos als eine Verirrung von dem Wege, den Lysippos betrat und als eine Ausartung dessen, was seine Werke auszeichnete, so dürfen wir in demselben wohl einen Fingerzeig zum Verständniß des Wesens lysippischer Kunst finden, einen Hinweis darauf, daß auch Lysippos der Wahrheit der äußern Erscheinung eben so sehr wie derjenigen des innern Wesens nachstrebte.

Es wurde bei der Besprechung des Lysippos bereits erwähnt, daß seine drei Söhne in der Kunst seine Schüler und selbst tüchtige Künstler waren; billiger Weise finden sie hier seinen anderen Schülern voran ihre Stelle, obgleich nur Weniges über dieselben zu sagen ist. Denn von dem ersten, Daïppos, kennen wir außer zweien athletischen Siegerstatuen nur ein athletisches Genrebild, darstellend einen sich mit dem Schabeisen reinigenden Jüngling. Die Anregung zu dieser Statue erhielt Daïppos ohne Zweifel durch den Apoxyomenos seines Vaters, in wie fern sie aber diesem Vorbilde entsprach oder von demselben abwich, können wir nicht errathen. Wir werden nicht glauben, Daïppos' Thätigkeit sei auf diese drei Werke beschränkt gewesen, wenn wir aber nicht durchaus willkürlich an-



nehmen wollen, seine übrigen uns unbekannten Arbeiten haben anderen Gebieten der Gegenstände angehört, so werden wir doch wohl schließen dürfen, Daïppos' Verdienste haben mehr in formeller Schönheit als in genialem Schaffen bestanden, wobei wir nicht vergessen wollen, daß technische und formelle Tüchtigkeit eben das Lehrbare und Lernbare in der Kunst ist, dasjenige, was auch Polyklet auf die meisten seiner Schüler übertragen zu haben scheint. Von dem zweiten Sohne des Lysippos, von Boëdas wissen wir noch weniger, nämlich nur den Namen eines Werkes, welches einen Betenden darstellte und wohl unzweifelhaft in's Gebiet der Porträtbildnerei, vielleicht der athletischen, zu rechnen sein wird. Eine besondere Erwähnung verdient diese Statue, weil man von mehren Seiten den betenden Knaben des berliner Museums auf dieselbe hat zurückführen oder diese selbst in dem uns erhaltenen Werke hat erkennen wollen. Ein bestimmter Grund hiezu liegt nicht vor, allein das werden wir nicht nur anerkennen sondern hervorheben müssen, daß der betende Knabe durchaus nach dem lysippischen Gestaltenkanon gearbeitet ist, der sich namentlich in dem für das Alter, in welchem der Knabe erscheint, auffallend kleinen Kopfe offenbart[191]. Aber auch noch in einer andern Hinsicht ist uns die mit Recht allgemein als vorzüglich anerkannte berliner Statue wichtig, mag sie auf Boëdas zurückgehn oder nicht, indem dieselbe, welche durchaus dem Gebiete derjenigen Kunstwerke angehört, welche in unseren römischen Quellen kategorienweise nach ihren Motiven angeführt werden (s. oben S. 63 u. 69), uns lehren kann, wie schön und bedeutend jene Werke gewesen sein mögen, die wir von so manchen Künstlern zweiten Ranges aus dieser Zeit nur dem Namen nach kennen, und die wir eben deshalb als unbedeutend und gering zu achten nur zu geneigt sind.

Den Ehrenplatz unter Lysippos' Söhnen nimmt, wie schon oben erwähnt, der dritte Sohn desselben, Euthykrates ein, der seines Vaters gediegene Stiltüchtigkeit anstrebte, ohne dessen effectvolle Schönheit nachzuahmen, und der uns selbst aus dem bloßen Verzeichniß seiner Werke als ein Künstler von selbständiger Bedeutung entgegentritt. Gleich seinem Vater bildete er Herakles in einer in Delphi aufgestellten Statue, gleich ihm machte er ein Porträt Alexanders vielleicht im Jagdcostüm oder als Jäger, welches zu Thespiae gestanden zu haben scheint[192]) und auf welches noch einmal zurückzukommen sein wird. Aber auch in umfangreicheren Werken versuchte er es dem Lysippos gleich zu thun, wenigstens erscheint sein „Reitertreffen", das Plinius leider nur als solches anführt, als das erste uns bekannte Seitenstück zu der Erzgruppe der Granikosreiter von Lysippos (oben S. 113 f.) und zugleich, wodurch es uns ungleich interessanter wird, als das erste Denkmal der historischen Bildnerei, welche bei Lysippos in so fern mehr in den Keimen als in selbständiger Ausbildung auftritt, als in der Gruppe der Granikosreiter, denen doch sicher keine Feinde entgegenstanden, keine bestimmt abgeschlossene Handlung dargestellt war, ohne welche Euthykrates' „Reitertreffen" als solches gar nicht gedacht werden kann. Nun wissen wir freilich nicht, was für ein Reitertreffen es war, das Euthykrates darstellte, immerhin aber werden wir an eine Episode der Thaten Alexanders viel wahrscheinlicher zu denken haben, als an eine beliebige genrehafte Scene. Vielleicht war der König in dieser Scene selbst mit dargestellt, ja es ist sogar nicht unmöglich, daß die in Herculaneum gefundene Erzstatuette, welche Alexander zu Pferde kämpfend darstellt, welche übrigens hier als Fig. 120 nur der Verständigung wegen mitgetheilt wird, auf eben diese Gruppe



des Euthykrates zurückgehe, während sie früher (auch in der 2. Aufl. dieses Buches) irrthümlich auf die lysippische Gruppe der Granikosreiter zurückgeführt wurde. Sei dem aber wie ihm sei, auf jeden Fall verdient der Umstand mit einem Worte berührt zu werden, daß der Künstler, um sein Porträt des Königs durch nichts beschränkt geben zu können, ihn unbehelmt dargestellt hat, was ohne Zweifel so zu denken ist, wie es uns das berühmte Mosaik der Alexanderschlacht aus Pompeji vor Augen stellt, daß dem König in der Hitze des Kampfes der Helm vom Kopfe gefallen ist, der im Mosaik unter seinem Pferd am Boden liegt. Diese Erfindung dürfte in beiden Werken auf eine Quelle zurückgehn, ohne daß wir die Priorität des einen oder des andern (d. h. ihrer Originale) nachzuweisen im Stande sind. Wenn nun die hier vorgetragenen Combinationen nicht durchaus irrig sind,



Fig. 120. Alexander zu Pferde kämpfend, aus Herculaneum.

so wird einleuchten, daß dem Euthykrates, mag sein Werk übrigens stilistisch beschaffen gewesen sein wie es will, ein Ehrenplatz unter den Künstlern Griechenlands gebührt, welche in die Entwickelung der Kunst bestimmend und in folgenreicher Weise eingegriffen haben.

Oben ist von einem Werke des Euthykrates die Rede gewesen, welches Alexander vielleicht im Jagdcostüm oder als Jäger darstellte. Diese Bezeichnung des Werkes aber ergiebt sich nur aus einer Interpunction der in Anm. 192 mitgetheilten Stelle des Plinius, eine andere Interpunction trennt den Jäger von Alexander und läßt ihn als eine eigene Arbeit des Euthykrates erscheinen. Unter der Annahme, es sei eine solche gewesen, ist nun der Versuch gemacht worden [193], in diesem „venator" den berühmtesten aller Jäger, Meleagros, nachzuweisen und auf denselben die erhaltenen Meleagrosstatuen, insbesondere aber die schöne

berliner (abgeb. Mon. dell' Inst. III, tav. 58) zurückzuführen, deren Entstehung im Kunstkreise des Lysippos wohl keinem Zweifel unterliegt. Doch hat dieser Versuch keinen Anklang, dagegen wohl mit Recht von mehren Seiten Widerspruch erfahren [194]). Von anderen Seiten ist vermuthet worden, daß es sich bei diesem Alexander venator nicht um eine Einzelstatue, sondern um eine Jagdgruppe handele, in welcher Euthykrates abermals als Rival seines Vaters in dessen delphischer Jagdgruppe des Königs erscheinen würde, während zugleich zu dieser Gruppe auch das von Plinius einzeln genannte „Pferd mit gabelförmigen Stangen" zum Aufstellen der Fangnetze oder „mit dreizackigen Jagdspießen" (Beides kann durch das Wort fuscina bezeichnet werden) und die ebenfalls einzeln aufgeführten Jagdhunde gehört hätten. Doch ist auch diese Vermuthung schwerlich haltbar [195]). Ein anderes Werk des Euthykrates ist in seinem Gegenstande zweifelhaft [196]), scheint aber erotischer Natur gewesen zu sein und mußte denen Anstoß geben, welche die „strenge Gattung", die „der ernste" Euthykrates festhielt, auf die Gegenstände anstatt auf die Art der Formgebung bezogen, mit der sich jeder beliebige Gegenstand mehr oder weniger gut verträgt. Endlich sind von Euthykrates' Werken außer den Porträts dreier Dichterinnen, der Anyte von Tegea, der Mnesarchis von Ephesos und der Thaliarchis von Argos, welche Tatian (SQ. Nr. 1523) anführt, noch mehrfache Viergespanne sowie eine Statue des Trophonios zu nennen, welche in der von dem Tempel dieses Weissagegottes verschiedenen unterirdischen Orakelstätte selbst gestanden zu haben scheint [197]). In den Arbeiten aber, die wir mit größerer oder geringerer Sicherheit kennen, erscheint uns Euthykrates als ein Künstler, der bei selbständiger Auffassung der Kunst doch überall von den Anregungen ausgegangen ist, die er als Schüler von seinem großen Vater erhielt, und der grade wie dieser seine Bedeutung auf dem Gebiete des Realen findet, ja der das Gebiet des Idealen, auf das Lysippos doch in einer, wenn auch nicht großen Zahl seiner Werke hinübergegriffen hatte, als der Eigenthümlichkeit seiner Begabung nicht entsprechend und getreu der Gesammtrichtung der sikyonisch-argivischen Kunst kaum ein Mal betreten zu haben scheint.

Gleiches gilt von seinem Schüler Tisikrates, der ebenfalls, und zwar als „Lysippos' Weise näher stehend" bereits erwähnt wurde, und dessen uns bekannte Werke: die Statuen eines thebanischen Greises, des Königs Demetrios und des Leibwächters (und Lebensretters) Alexanders, Peukestes, zu denen noch ein Zweigespann hinzuzufügen ist, oben genannt sind. Von einem zweiten Schüler des Euthykrates oder des Tisikrates (denn darüber schwankt die Angabe) Xenokrates, wissen wir nur, daß er fruchtbarer war, als jeder der beiden genannten Künstler, und daß er Bücher über seine Kunst schrieb. Das Letztere weist auf eine mit der künstlerischen gepaarte wissenschaftliche Richtung hin, welche uns bei nicht wenigen Künstlern Griechenlands, aber immer nur bei den Nichtidealisten begegnet. Die Idealisten, diejenigen Künstler, deren Größe und Stärke in die geistige Production fällt, haben über ihre Kunst nicht theoretisirt und geschriftstellert, sie folgten dem Drange des Genius, und was dieser sie lehrte, konnten sie nur in ihren künstlerischen Werken, nicht aber in gelehrten Erörterungen der Nachwelt überliefern.

Von den übrigen Schülern des Lysippos kennen wir Phanis nur dem Namen nach und aus einem Porträt, das „eine opfernde Frau" darstellte. Bedeutender steht Eutychides da, der schon deshalb ausgezeichnet zu werden verdient, weil



er außer Erzgießer auch Marmorarbeiter war und ebenfalls Maler (mit dem Maler Eutychides identisch) gewesen zu sein scheint. Als Marmorstatue des Künstlers nennt Plinius einen Dionysos, den Pollio Asinius besaß. In wie fern sich in diesem idealen Gegenstande mit dem für die Idealbildnerei vorzugsweise verwendeten Material auch eine entsprechende Auffassung verband, können wir nicht beurteilen. Bei einem andern Werke des Eutychides aber, dessen Material freilich ungewiß ist, sind wir zu einem selbständigen Urteil befähigt und berechtigt. Dies ist eine Statue der Stadtgöttin von Antiocheia am Orontes, die in mehren Nachbildungen auf Münzen wie in Statuen auf uns gekommen ist[198]). Von den letzteren dürfte das im Vatican befindliche Exemplar (Fig. 121) das vorzüglichste sein, dessen Verständniß und Würdigung Brunn (Künstlergeschichte I, S. 412) vortrefflich vermittelt. „Die Göttin sitzt, der Localität der Stadt entsprechend, auf einem Felsen, und zu ihren Füßen erscheint in halber Figur aus den Wellen auftauchend der Flußgott Orontes als Jüngling. Die Bewegung der Göttin ist so motivirt, daß die ganze rechte Seite des Körpers sich nach der linken hinwendet. Der rechte Fuß ist über den linken geschlagen und auf ihn stützt sich der Ellenbogen des rechten Armes, während der linke dieser Wendung entsprechend, sich hinterwärts aufstützt, um dem nach dieser Seite drückenden Körper einen Haltpunkt zu gewähren. Die Mauerkrone charakterisirt die Stadtgöttin, Ähren in der Rechten (an deren Stelle in Münzen freilich auch ein Palmzweig erscheint), die Fruchtbarkeit der Gegend. Durch die Bewegung der Figur aber, namentlich durch das Zurückziehen des einen Armes, entwickelt sich eine Fülle der reizendsten Motive für die Gewandung. Wenige Werke aus dem Alterthume sind uns erhalten, welche sich mit diesem in der Anmuth der ganzen Erscheinung vergleichen ließen. Schwerlich wird sich Jemand dem Zauber desselben zu entziehen im Stande sein, und ich bin weit entfernt, diesen Genuß und die Freude daran irgend Jemand verbittern zu wollen. Doch aber muß ich darauf mit Nachdruck aufmerksam machen, wie weit sich diese Götterbildung von denen älterer Zeit unterscheidet. Von dem religiösen Ernste und der feierlichen Würde, welche früher den Bildern der Götter eigen, ja nothwendig waren, läßt sich bei dieser Tyche kaum noch reden; ja nicht einmal die Strenge, der decor der ältern Sitte, kann für einen besonders bezeichnenden Zug an diesem Bilde gelten. Viel-



Fig. 121. Statue der Stadtgöttin von Antiocheia am Orontes, nach Eutychides.

mehr steht es in seiner äußern Erscheinung dem sogenannten Genre weit näher; sein Grundcharakter ist der einer allgemein menschlichen Anmuth. Wohl mag eine Stadt, welche sich aus einem schönen Thale an einer anmuthigen Höhe hinaufzieht, einen ähnlichen Eindruck gewähren. Aber dieser Eindruck bleibt immer wesentlich verschieden von dem Gefühl der Erhebung, welches ein von einer hohen geistigen Idee erfülltes Werk in uns hervorrufen muß.“ Ebenso richtig beurteilt Brunn eine andere Statue des Eutychides, den aus Erz gegossenen Flußgott des Eurotas, den ein witziger epigrammatischer Einfall „flüssiger als Wasser“ nennt, indem er hervorhebt, daß wir die Weichheit und das Fließende der Formen, welches zu dem angeführten Witzworte Anlaß gab, nicht sowohl in einer besondern Weichheit in der Behandlung der Oberfläche des Körpers suchen dürfen, welche sich im Erz weniger glücklich darstellen läßt denn im Marmor, als vielmehr in dem Hinfließen der ganzen, wahrscheinlich liegenden Gestalt, in dem Gelösten, aller Spannung Entbehrenden jeder Bewegung, was in den harten Stoff gebunden die Bewunderung hervorrief. Daß aber die Weichheit und Flüssigkeit dieser Statue allein auf die Composition in der angedeuteten Weise beschränkt gewesen und nicht zum Theil wenigstens auch in den Formen der Musculatur, des Fleisches gelegen habe, wird Brunn nicht zuzugestehn sein, denn die Art der Behandlung der Formen des Fleisches, welche eben den Eindruck des Weichen, je des Weichlichen der Muskelmasse macht, diejenige Behandlungsart, die wir am Kephisos vom westlichen Parthenongiebel bewundert haben, läßt sich im Erz ohne Zweifel eben so gut wiedergeben wie im Marmor oder in irgend einem andern Material. Denn diese Behandlungsart beruht nicht auf einer eigenthümlichen Darstellung der Hautoberfläche, sondern einzig und allein darauf, daß die Formen gemäß den Bedingungen gestaltet werden, unter denen die Schwerkraft auf eine wenig elastische, weiche Materie wirkt, im Gegensatze zu der Art, wie sie sich in einem festen oder einem stark elastischen Körper äußert. Es muß dies aber deswegen hervorgehoben und mit einem gewissen Nachdruck betont werden, weil es für die Beurteilung des Kunstcharakters des Eutychides, von dem wir außer den genannten Werken nur noch eine Siegerstatue kennen, nicht ganz unwichtig ist. Denn wenn Brunn die Eigenthümlichkeit des Eutychides weniger in der technischen und formellen Behandlung der Materie als in der Composition sucht, und zwar „in der Verbindung der Theile, welche dadurch, daß sie die dargestellte Person frei von allem Zwange und von aller Anstrengung erscheinen läßt, dem Beschauer das Gefühl des daraus entspringenden Behagens unvermerkt mittheilt, und es ihn als etwas ihm selbst Angehöriges empfinden läßt“, so dürfte dem die Statue des Eurotas, so aufgefaßt, wie wir sie werden auffassen müssen, entgegenstehn, abgesehn davon, daß diese Compositionseigenthümlichkeit in der Statue der Antiocheia doch nur den Werth eines Momentes hat und ferner davon, daß es sehr zweifelhaft ist, ob wir berechtigt sind das Wesen des Kunstcharakters eines Künstlers aus einer Compositionseigenthümlichkeit zu bestimmen, die an einem oder vielleicht an zweien seiner Werke auftritt.

Diese Compositionsweise, diese Darstellung behaglicher Stellungen, welche uns selbst das Gefühl des Behagens erweckt, soll zugleich als eine Erklärung des „iucundum genus“, der gefälligen Kunstgattung des Lysippos dienen. Dies mag auf den ersten Blick sehr richtig scheinen, insofern die Römer „iucundum“ zunächst dasjenige nennen, was behaglich ist und Behagen erweckt; aber es ist doch un-



richtig, erstens weil wir diese Art des behaglich Gefälligen in Lysippos' Werken ohne Willkür nicht nachzuweisen vermögen [199]), und zweitens weil wir es als nothwendig erkannt haben, die iucunditas, das iucundum genus der lysippischen Kunst nicht in einigen Werken und in bestimmten Gegenständen zu suchen, sondern dasselbe als eine allgemeine Eigenschaft des Meisters anzuerkennen und deshalb in der gefälligen, Gefallen erweckenden, effectvollen Schönheit seiner Formgebung zu erkennen. In diesem Sinne erscheint die gefällige Kunstgattung auch auf Eutychides übergegangen zu sein und aus der Formbehandlung des Flußgottes hervorzugehn, in der Eutychides den scheinbaren Widerspruch zwischen weich fließenden Formen und dem harten Stoffe des Erzes durch technisch meisterhafte Behandlung der Form in ihrer eigenthümlichen Erscheinung aufhob und eben dadurch seine Statue zu einem gefälligen, effectvoll schönen Kunstwerke machte. Sollte man aber einwerfen, daß, da die Formen der Statue auf den Voraussetzungen des dargestellten Gegenstandes, eines Flußgottes, beruhen, dieselbe nach der Darlegung oben S. 124 f. eher die strenge als die gefällige Kunstgattung zu vertreten scheine, so wird darauf zu antworten sein, daß es für die Beurteilung der in einem Kunstwerke vertretenen Tendenz sehr darauf ankommt, zu wissen, in welchem Sinne der Künstler seine Aufgabe faßte, und speciell hier, ob Eutychides die weichen Formen wählte, um einen Flußgott darzustellen, oder den Flußgott zur Darstellung wählte, um in dessen weichen Formen seine technische Meisterschaft zu entfalten. Daß Letzteres der Fall gewesen sei, ist freilich strenge nicht zu beweisen, aber die Betrachtung des erhaltenen Werkes unseres Künstlers spricht gewiß dafür. Die Statue der Antiocheia fällt durchaus der gefälligen Gattung zu; ihre Anmuth und Schönheit beruht nicht auf dem Wesen des Gegenstandes, denn dies Wesen läßt sich überhaupt nicht darstellen, eine Stadt kann durch eine menschliche Figur nur ganz äußerlich vergegenwärtigt werden, wir brauchen den Gegenstand als solchen nicht zu kennen und zu verstehn, um an der Darstellung, namentlich an derjenigen der Gewandung Gefallen zu finden, sondern die Statue gefällt an sich, und ihr Werth wie ihre Gefälligkeit beruht einzig und allein auf der Formenschönheit.

Ohne uns bei einem Schüler des Eutychides, Kantharos aufzuhalten, von dem wir wenig Näheres wissen, und der von Plinius denjenigen Künstlern beigezählt wird, die wegen ihrer gleichmäßigen Tüchtigkeit, nicht aber wegen eines besonders ausgezeichneten Werkes Anerkennung verdienen, wenden wir uns demjenigen Schüler des Lysippos zu, der von allen am berühmtesten war, dem Chares von Lindos auf Rhodos.

Wenn wir Lysippos' Individualismus in Lysistratos entartet, seine stilvolle Strenge in seinem Sohne Euthykrates bewahrt, die Keime der historischen Kunst bei Lysippos durch denselben Künstler zur eigentlichen Historienbildnerei fortentwickelt, wenn wir die gefällige Kunstart des Lysippos in Tisikrates und Eutychides erneuert fanden, so stellt sich Chares besonders als derjenige Schüler des sikyonischen Meisters dar, welcher die bei seinem Lehrer hervortretende Tendenz zum Kolossalen, das Streben nach Effect durch Massenwirkung weiter ausbildete. Denn von ihm war die kolossalste Statue, welche Griechenland gesehn hat, das Bild des Sonnengottes, der sogenannte Koloß von Rhodos. Dieser Name erweckt ohne Frage bei Manchem eine sehr bestimmte Vorstellung, welche ihn an die Tage seiner Kindheit erinnert. Denn im Pfennigmagazin oder in einem sonstigen Bilder-

buche der Art haben wir ja den Koloß von Rhodos abgebildet gesehn, wie er mit gespreizten Beinen über der Einfahrt des Hafens steht, ein Schiff mit vollen Segeln unter sich durchpassiren läßt, und, in der hocherhobenen Rechten ein Feuerbecken tragend, zugleich die Stelle eines Leuchtthurms vertritt. Allein diese Vorstellung beruht lediglich auf einer modernen Phantasie, welche wir obendrein als entschieden falsch erweisen können, ohne freilich im Stande zu sein, ein anderes bestimmtes Bild an die Stelle zu setzen, denn wir sind über die Gestalt und die Aufstellungsart des rhodischen Sonnenkolosses, so oft derselbe auch unter den sieben Wundern der Welt genannt werden mag, durchaus ohne sichere Überlieferung und können nur mit Bestimmtheit behaupten, daß er nicht über dem Hafeneingange aufgestellt gewesen ist. Außerdem kennen wir nur das Maß des Bildwerks; seine Höhe betrug nach unseren besten Quellen 70 griechische Ellen oder 32 Meter. Diese Zahlen machen uns vielleicht weniger Eindruck als dies die Schilderung des Plinius von dem umgestürzten und zertrümmerten Werke vermag, denn 56 (oder 66) Jahre nach seiner, wahrscheinlich in der 124. Ol. (um 284) vollendeten Aufstellung wurde der Koloß von einem Erdbeben umgeworfen und blieb liegen. „Aber auch liegend ist er zum Erstaunen, sagt Plinius. Wenige sind im Stande seinen Daumen mit den Armen zu umfassen, die Finger allein sind größer als die meisten Statuen, weite Höhlen gähnen uns aus den zerbrochenen Gliedern entgegen, drinnen aber sieht man gewaltige Felsblöcke, durch deren Gewicht ihn der Künstler bei der Aufrichtung festgestellt hatte.“ Zwölf Jahre soll Chares an der Statue gearbeitet, und 300 Talente (fast 1½ Millionen Mark, nach anderer Lesart gar 1300 Tal., über 6 Millionen Mark) soll man zu ihrer Herstellung aufgewendet haben, die man aus dem Verkauf der Belagerungsmaschinen löste, welche Demetrios Poliorketes beim Aufgeben der Belagerung von Rhodos aus Überdruß an der vergeblichen Mühe Ol. 119, 1 oder 2 (304 oder 303) zurückließ[200]).

Da wir, wie gesagt, über die Gestalt des rhodischen Sonnenkolosses nichts wissen, also außer Stande sind, zu beurteilen, in wie fern sich in demselben neben der Kolossalität noch andere Verdienste des Künstlers offenbarten, und da wir ferner von dessen übrigen Werken nur noch über einen kolossalen Kopf von Erz Nachricht haben, den der Consul P. Lentulus auf dem Capitol weihte, so bleibt uns zur Beurteilung des Chares allein die Thatsache der Kolossalität seiner Werke stehn. Große technische Meisterschaft und Sicherheit in der Behandlung der Formen wie in derjenigen des Gusses beweist diese allerdings, und es ist augenscheinlich, daß die Herstellung eines menschlichen Bildes von mehr als 100 Fuß Höhe ein festgeschlossenes System der Proportionen als Grundlage voraussetzt, während dieselbe einem Künstler unmöglich sein würde, der hier seinem Gefühle vertrauen oder durch Versuche das Richtige finden wollte. Hier bildet also Lysippos' wissenschaftliche Proportionslehre die Voraussetzung. So hoch wir aber auch die technische Meisterschaft des Chares anschlagen mögen, die Richtung seiner Kunst, das Streben nach der Massenwirkung, nach Effect durch Beherrschung der Materie in ungeheuren Dimensionen werden wir eine Verirrung nennen müssen, die zum bloßen Virtuosenthume führen mußte. Das Virtuosenthum aber ist der Kunst verderblich, weil es die Entfaltung der Mittel zum Zwecke und dadurch die Kunst rein äußerlich macht. Eine ganz besondere Bedeutung in der Kunstgeschichte hat Chares, abgesehn von dem Werth oder Unwerth seiner eigenen Leistungen, dadurch, daß er die lysippische Kunst nach Rhodos verpflanzte, wo



dieselbe in der folgenden Periode, während die Kunst an ihren alten Pflegestätten darniederlag und erloschen schien, einen neuen Aufschwung nahm, dem wir den Laokoon und die Gruppe des sogenannten farnesischen Stieres verdanken.

Außer den hier näher besprochenen Künstlern sind uns nur noch einige wenige bekannt, welche mit der Schule des Lysippos in näherem oder entfernterem Zusammenhange standen, ohne von derjenigen Bedeutung zu sein, daß es sich lohnte, ihre Namen und das Wenige, das wir von ihnen wissen, hier anzuführen [201]). Wir scheiden also von der sikyonisch-argivischen Kunst und zwar für immer, denn mit der Schule des Lysippos hat die Kunst in Sikyon und Argos, ja in der ganzen Peloponnes das Ende ihrer Blüthe erreicht, und was nach dieser Zeit dort etwa noch producirt wurde, kann nur wenig bedeutend gewesen sein, weil wir davon nicht einmal eine flüchtige Kunde besitzen.

Bevor wir uns jedoch zur Betrachtung der Nachblüthe der Kunst in der folgenden Periode wenden, haben wir von denjenigen Künstlern und Kunstwerken Notiz zu nehmen, welche in unserer Periode das übrige Griechenland außer Athen und Sikyon-Argos aufzuweisen hat.

DRITTE ABTHEILUNG.

KÜNSTLER UND KUNSTWERKE IM ÜBRIGEN GRIECHENLAND.

Zehntes Capitel.

Die Künstler von Theben; Damophon von Messene; Boëthos von Karchedon.

Es ist schon in der Einleitung zu diesem Buche (S. 3 f.) darauf hingewiesen worden, daß, wo in unserer Epoche ein Staat sich zu politischer Blüthe erhob, auch ein Aufschwung seiner Kunst wahrnehmbar sei. Eine solche, wenn auch vorübergehende, politische Blüthe hatte namentlich Theben durch den großen Epameinondas und, in Thebens Bundesgenossenschaft, Arkadien und Messene. Von den arkadischen Künstlern dieser Zeit war schon im vorigen Buche zu handeln, weil sie, zum Theil wenigstens, mit der Schule Polyklets in Verbindung standen, und somit die arkadische Kunst von der ältern sikyonisch-argivischen ihren Ausgang nahm. Die Künstler Thebens dagegen treten uns selbständig entgegen, mag sich auch in ihren Werken eine Hinneigung zu der Tendenz der peloponnesischen mehr als der attischen Kunst offenbaren, und der große Meister, welcher um dieselbe Zeit die Kunst Messenes im höchsten Grade ehrenvoll vertritt, Damophon

ist eine so durchaus eigenthümliche Erscheinung, steht namentlich in einem so entschiedenen Gegensatze zu der peloponnesischen Kunst, daß er es uns zur Pflicht macht, ihn zunächst in seiner Sonderstellung zu besprechen. Und weil Damophon und die Künstler Thebens chronologisch in unsere Periode fallen, können sie nur hier ihren Platz finden, und nichts berechtigt uns sie zu der vorigen Periode der Kunstentwickelung zu zählen [202].

Um mit den thebanischen Künstlern zu beginnen, mag zunächst einer Inschrift (SQ. Nr. 1568) Erwähnung geschehn, welche eine Reihe von wenigstens funfzehn Namen und darunter mehre enthält, die uns als diejenigen von Künstlern auch sonsther bekannt sind, woraus früher geschlossen worden ist, daß dieselben alle Künstlern angehören, die entweder als Collegium oder zu einem gemeinsamen umfangreichen Werke verbunden erscheinen. Doch ist dies als unnachweislich und nicht einmal wahrscheinlich neuerdings aufgegeben worden [203].

Die bekanntesten Namen thebanischer Künstler sind diejenigen des Hypatodoros und Aristogeiton, die mehrfach zusammen arbeiteten, ohne daß wir feststellen können, in welchem Verhältniß sie zu einander standen, ob als Brüder oder als Lehrer und Schüler oder als gleichstehende Genossen, nur scheint Hypatodoros der bedeutendere von beiden Künstlern gewesen zu sein, da Plinius ihn allein nennt und da wir von ihm gleichwie von Kritios, der mit Nesiotes, und von Kephisodotos, der mit Timarchos zusammen arbeitete, auch ohne seinen Genossen gefertigte Arbeiten kennen, oder richtiger wenigstens eine solche Arbeit, das eherne Bild der Athena in Aliphera in Arkadien, welches von zwei Zeugen wegen seiner Größe und wegen seiner Schönheit gepriesen, ja von dem einen derselben (Polybios, s. SQ. Nr. 1573) sogar zu den großartigsten und kunstvollsten Werken gerechnet wird. Interessanter aber als diese uns leider nicht näher bekannte, wahrscheinlich vor Ol. 102, 2 (371) vollendete Statue ist uns ein gemeinsames Werk der beiden Thebaner, eine ausgedehnte Erzgruppe, welche von den Argivern in Delphi geweiht wurde. Dieselbe stellte die Sieben gegen Theben dar, die bekannten Heerführer jenes sagenhaften Zuges, dessen Zweck es war, den aus Theben vertriebenen Polyneikes, Oedipus' ältern Sohn, als den rechtmäßigen Herrscher auf den Thron seiner Väter zu setzen. Pausanias beschreibt uns die Gruppe folgendermaßen: „In der Nähe des troischen Rosses (von Antiphanes, siehe Band I, S. 404) stehn andere von den Argivern geweihte Geschenke: die Führer derer, welche mit Polyneikes gegen Theben zogen, Adrastos und Tydeus, Kapaneus und Eteoklos, Polyneikes und Hippomedon. Nahe dabei ist auch das Gespann des Amphiaraos, auf welchem Baton steht, der Lenker der Rosse und dem Amphiaraos auch durch Verwandtschaft verbunden, der Letzte aber unter ihnen ist Alitherses. Es sind Werke des Hypatodoros und Aristogeiton, und diese machten sie im Auftrage der Argiver wegen des Sieges, den sie bei Oinoë mit den Hilfstruppen der Athener über die Lakedämonier erfochten.“ Die hier erwähnte Begebenheit, um dies beiläufig zu bemerken, wird in den sogenannten korinthischen Krieg zwischen Ol. 96, 3 u. 98, 2 (393—387) fallen [204], die Aufstellung des Weihgeschenkes aber dürfen wir später ansetzen, und auf dieselbe das Datum Ol. 102 (372) beziehn, welches Plinius für Hypatodoros angiebt. Die Art der Aufstellung dieser Gruppe ist nicht durchaus klar, und eben so wenig kann es für sicher gelten, daß eine zweite ebenfalls bei demselben Anlaß von den Argivern geweihte entsprechende Gruppe der sogenannten Epigonen, d. h. der Söhne der Sieben gegen Theben,



welche den Zug ihrer Väter mit größerem Glück und vollem Erfolge wiederholten, von denselben Künstlern war. Denn, mag auch immerhin diese zweite Gruppe, deren einzelne Personen Pausanias als: Sthenelos und Alkmaeon, Promachos, Thersandros, Aegialeus, Diomedes und Euryalos angiebt, mit der erstern innerlich zusammenhangen, ja eigentlich deren nothwendige Ergänzung bilden, in so fern der erste Zug gegen Theben fehl schlug und alle Führer dem Geschick erlagen, mit dem zweiten Zug aber die Söhne das Werk der Väter zum Ziele führten, so muß es doch immer als eine starke Zumuthung an thebische Künstler erscheinen, diejenigen Helden in einer Gruppe aufzustellen, welche Theben zerstört und die stolze Kadmea dem Erdboden gleich gemacht hatten.

Obgleich wir nun nicht im Stande sind über die Aufstellung dieser Gruppen abzusprechen, so leuchtet deren Verwandtschaft mit mehren Werken der argivischen Schule, die an demselben Orte standen, mit den im dritten Buche (Bd. I, S. 410 f.) besprochenen Gruppen der arkadischen Heroen oder des Lysandros mit seinen Genossen, sofort ein. Dem heroischen Gegenstande nach könnte man dieselben freilich auch mit der Gruppe der troischen Helden von Onatas (Band I, S. 113) oder mit derjenigen von Lykios vergleichen, welche Achilleus' und Memnons Zweikampf darstellte (das. S. 372); allein von diesen Werken unterscheiden sich die hier in Rede stehenden doch wesentlich dadurch, daß jene eine bestimmte, episch berühmte Handlung dramatisch darstellten, während in diesen die Personen ohne bestimmte, wenigstens ohne eine für uns erkennbare Handlung nach Art der Ehrenbildsäulen ruhig stehend nebeneinander geordnet gewesen zu sein scheinen. Müssen wir der Gruppe der thebanischen Künstler deshalb in ihrer Gesammtheit das dramatische Interesse absprechen, so werden wir ihre Vorzüge nur in der Darstellung der einzelnen Personen zu suchen haben. Aber auch hier müssen wir bei der Oberflächlichkeit der Überlieferung sehr vorsichtig sein und dürfen z. B. die Frage, ob die einzelnen Heldengestalten außer durch die wohl vorauszusetzende Schönheit der Bildung auch durch Charakteristik der Persönlichkeiten, wie sie die Sage und Poesie scharf ausgeprägt hat, ausgezeichnet waren, nicht bejahen, aber eben so wenig verneinen[205]). Denn daß auf uns keine durchgebildeten Typen dieser Helden wie diejenigen des Herakles, Achilleus, Theseus, Meleagros und vielleicht einiger anderen gekommen sind, beweist nichts, da für die spätere Kunst im Ganzen wenig Veranlassung vorlag, eben diese Gestalten wieder darzustellen. Und so werden wir uns an der Thatsache, daß Künstler aus Theben im Auftrage eines fremden Staates ein Werk von diesem Umfange schufen, und an der bemerkten Verwandtschaft mit Arbeiten argivischer Künstler genügen lassen müssen.

Ungleich bestimmter charakterisirt sich der schon oben genannte messenische Künstler Damophon, den, bedeutend wie er dasteht, wir so gut wie Onatas von Aegina einzig und allein aus Pausanias kennen, womit für den Kundigen schon gesagt ist, daß wir von ihm nicht viel mehr als die Namen seiner Werke wissen, während uns die maßgebenden Urteile alter Kenner über den Charakter seiner Kunst gänzlich fehlen. Glücklicher Weise sind die Werke dieses Meisters so bezeichnend für seine Richtung, daß wir über die von ihm verfolgte Tendenz nicht zweifeln können: Damophon ist nur Götterbildner, so ganz und so ausschließlich wie kein Künstler Griechenlands; das macht ihn uns, namentlich als peloponnesischen Künstler, zu einer Erscheinung von hervorragendem Interesse. Trotz diesem Interesse wird auf die Mittheilung einer trockenen Liste der Werke des



Damophon, welche zu Aegion in Achaia, zu Messene und Megalopolis aufgestellt waren, aus Pausanias' Berichten zu verzichten und eine Beschränkung auf diejenigen Angaben gerathen sein, welche für die Art und Kunst des Damophon bezeichnend sind, nebst den Schlüssen, die wir aus der Eigenthümlichkeit seiner Werke auf seinen Kunstcharakter zu machen berechtigt sind.

Über die Zeit unseres Künstlers läßt sich zunächst feststellen, daß der Schwerpunkt seiner Thätigkeit um Ol. 102 und die folgenden (372 ff. v. u. Z.) fällt, obgleich er auch früher schon thätig gewesen zu sein scheint; Damophon ist also im Wesentlichen durchaus Zeitgenoß von Skopas, Praxiteles und Lysippos, wenngleich etwas älter als die Letztgenannten. Daraus ergiebt sich, daß er unserer Periode angehört, in der seine eigenthümlich strenge und religiöse Richtung von doppeltem Interesse ist. Anlangend seine Technik muß hervorgehoben werden, daß wir nicht ein einziges Erzwerk von ihm kennen; mit überwiegender Vorliebe arbeitete er in Marmor, durchaus wie die beiden attischen Meister. Neben seinen Marmorstatuen aber finden wir eine Reihe zum Theil kolossaler sogenannter Akrolithe, d. h. Statuen, an denen die nackten Theile von Marmor, die bekleideten von anderen Materialien, bei Damophon von Holz waren. Die Akrolithe traten augenscheinlich an die Stelle der Goldelfenbeinstatuen der phidias'schen Epoche, zu deren Herstellung in dieser Zeit mit ganz einzelnen Ausnahmen (siehe oben S. 12 u. 64) die Mittel fehlten. Der Marmor sollte das Elfenbein ersetzen und das bemalte oder vergoldete Holz trat an die Stelle des wirklichen getriebenen und ciselirten Goldes. Obgleich also diese Technik von der des Phidias mannigfach verschieden ist, hat sie mit derselben doch auch wieder ihr Verwandtes; namentlich mußte der künstlerische Eindruck der durch sie geschaffenen Werke demjenigen der Chryselephantinstatuen verwandt sein, und es setzt die Herstellung der Akrolithe eine geistige Richtung voraus, welche mit derjenigen der Goldelfenbeinbilder im Grunde übereinstimmt, eine Richtung auf das prächtig Erhabene, religiös Würdevolle. Demnach darf es uns nicht wundern, Damophon auch in der wirklichen Goldelfenbeintechnik mit Glück thätig zu finden; ein selbständiges Werk von seiner Hand von Gold und Elfenbein kennen wir allerdings nicht, aber er war es, der, wie seines Ortes schon erwähnt wurde, den olympischen Zeus des Phidias, dessen Elfenbein aus den Fugen gegangen war, zur vollsten Zufriedenheit der Eleer und so restaurirte, daß das Wunderwerk fortan gesichert dastand.

Finden wir Damophon von Seiten der Technik und des in der Wahl der Technik sich aussprechenden Geistes mehr als andere seiner Zeitgenossen dem Streben der vergangenen Periode zugeneigt, so offenbart sich in seinen Gegenständen überwiegend ein Anschluß an die Richtungen seiner eigenen Zeit. Allerdings stimmt ein Bild der Göttermutter von seiner Hand mit einer Schöpfung des Phidias im Gegenstande überein, allerdings kann man bei den mehrfachen Statuen des Asklepios, welche Damophon arbeitete, an gleiche Darstellungen von den Schülern und Genossen des Phidias erinnern, obwohl dieser Gott auch von den jüngeren Meistern gebildet wurde; aber mehrfach wiederholte Statuen der Demeter und Kora, der Musen, der Hygieia, der Jagdgöttin Artemis und mehrer Städtegöttinnen (von Theben und Messene) gehören doch vollkommen dem Kreise der Gegenstände an, welche in der Zeit des Skopas und Praxiteles entweder überhaupt zuerst oder doch mit Vorliebe und in mustergiltiger Weise gebildet wurden, und einen Apollon sowie eine bekleidete Aphrodite kann man mit geringem Zweifel



ebenfalls hinzurechnen, während die Geburtsgöttin Eileithyia sowie die Söhne des Asklepios, Podaleirios und Machaon, überhaupt von Damophon zuerst dargestellt worden zu sein scheinen.

Aus dem Allen muß uns Damophon als ein durchaus bedeutender Künstler erscheinen, der, ernstgestimmt wie Wenige, als Idealbildner im höchsten und eigentlichen Sinne dasteht, an die unerreichten Muster der hohen Idealbildnerei sein eigenes Schaffen anschloß, aber dennoch nicht in unfruchtbarer Reaction gegen den Geist seiner eigenen Epoche sich auflehnte, sondern das Schöne und Gute, das diese aus ihrem Schooße geboren, mit frischem Muthe sich aneignete, und dasselbe mit den ihm zu Gebote stehenden Mitteln in ernster und gediegener Weise zu gestalten strebte.

Gegenüber dieser wirklich großartigen und eigenthümlichen Erscheinung stellen sich die übrigen Künstler dieser Periode [206]) als vergleichsweise unbedeutend dar, und kaum einer derselben scheint, sei es durch die Zahl seiner Werke, sei es durch hervortretende Eigenthümlichkeit seiner Richtung, würdig, zu gesonderter Betrachtung hervorgehoben zu werden. Allenfalls verdient eine eigene Erwähnung Aristodemos, der nach Plinius Ringer, Zweigespanne mit dem Lenker, Philosophen, alte Frauen, das Porträt des Königs Seleukos (Ol. 117, 1 — 124, 4 = 312—280) und einen geschätzten Doryphoros machte, und von dem ein anderer Schriftsteller eine Statue des Aesop anführt; denn die Philosophen und alten Frauen (d. h. Porträtstatuen) mochten ihm, wie Brunn bemerkt, zu scharfer Charakterbildung Veranlassung bieten; für Aesop ist dasselbe gradezu gefordert, und es ist, wie schon erwähnt wurde, möglich, daß die erhaltenen Bildnisse des Fabeldichters auf Aristodemos anstatt auf Lysippos zurückgehn.

Außer diesem bleibt nur ein Künstler zu besprechen, der allerdings von eigenthümlicher Richtung und uns auch deshalb interessant ist, weil ein in mehren Wiederholungen erhaltenes gar anmuthiges Bildwerk mit Sicherheit seiner Erfindung zugeschrieben werden kann, Boëthos von Karchedon [207]) (Karthago), der besonders als Toreut großen Ruhm erwarb. Daß derselbe in diese Periode und nicht in die folgende gehöre, ist allerdings nicht streng zu beweisen, aber dennoch aus mehren Gründen wahrscheinlich [208]) und für das uns näher bekannte Werk des Künstlers sowie durch dieses für den Charakter der Zeit von nicht geringer Wichtigkeit.

Die drei statuarischen Werke des Boëthos, von denen wir Kunde besitzen, sind Knabenfiguren. Eine derselben gehört allerdings dem Gebiete der idealen Gegenstände an und stellte den Asklepios als Kind dar, die beiden anderen dagegen sind reine Genrebilder. Mit großer Bestimmtheit können wir dies von dem einen behaupten, dessen Nachbildungen wir besitzen, und welches uns Plinius als einen Knaben aus Erz beschreibt, der eine Gans würgt [209]). Von dieser trefflich erfundenen und ausgeführten Gruppe giebt die nachstehende Abbildung (Fig. 122) eine Copie aus dem Louvre wieder, an der die modernen Theile vollkommen sicher nach anderen Exemplaren ergänzt sind. Leider steht unsere Umrißzeichnung hinter dem Original unendlich weit zurück und giebt besonders von dem überaus lebendigen Ausdruck kaum eine Vorstellung, aber sie wird immerhin genügen, um die Composition, die Meisterlichkeit der Formen und den wahrhaft kostbaren Humor der Erfindung zu vergegenwärtigen. Es ist ein Bild des reinsten Kindesübermuths; der derbe Junge hat den vor ihm fliehenden Vogel, der doch fast eben so groß



ist, wie sein Verfolger, im Laufe eingeholt und hält ihn fest, wie er ihn auf's Gerathewohl zugreifend gepackt hat. Und das ist keine Kleinigkeit, laut schreiend ringt der Vogel, sich aus den umstrickenden Armen zu befreien, und das Kind muß sich den Anstrengungen des Gefangenen mit der ganzen Wucht seines lieblichen Körpers entgegenstemmen. Dabei ist ihm die Sache grade so ernst und wichtig, wie Herakles die Erwürgung des nemeïschen Löwen, das ganze Gesicht strahlt vor Eifer und ein Hauch von Siegesfreude ist darüber ausgegossen. Die Stellung konnte nicht besser ersonnen werden, und die Formen des Kinderkörpers dürfen sich dem Vollendetsten, was in dieser Art die alte und die moderne Kunst geschaffen hat, getrost an die Seite stellen. Dabei ist das Ganze so rund und nett, so in sich geschlossen und so vollständig aus sich selbst klar, ist der Künstler mit so vielem Geist und so liebenswürdigem Gemüth auf die Kinderwelt in ihrer naiven Frische und Ausgelassenheit eingegangen, daß sein Werk trotz der anscheinenden Geringfügigkeit des Gegenstandes doch nicht allein unsere Blicke zu fesseln, sondern auch unser Herz mit eigenthümlicher Rührung zu bewegen weiß. Wie Vieles aber hat wohl die moderne Genrebildnerei diesem kleinen Meisterstück an die Seite zu setzen?



Fig. 122. Knabe mit der Gans, nach Boëthos.

Mit dem zweiten hierher gehörenden Werke des Boëthos hat es eine eigenthümliche Bewandtniß. Pausanias (5, 17, 4. SQ. Nr. 1596) bezeichnet dasselbe als einen sitzenden nackten Knaben, welchen er vor der Statue der Aphrodite von Kleon von Sikyon im Heraeon von Olympia aufgestellt sah. Aus dieser Angabe ist zunächst klar, daß dieser Knabe keine mythologische Person war und zu der hinter ihm stehenden Aphrodite keinerlei Beziehung hatte, denn eine mythologische Person — und es könnte füglich doch nur Eros sein — würde grade Pausanias, dem es um die Namen ganz besonders zu thun ist, ganz gewiß einfach mit ihrem Namen genannt haben. Der Knabe also war ein Genrebild. Die Situation freilich, in der er sich befand, giebt Pausanias nicht an, aber nach mancherlei Analogien durfte er wohl glauben, einem Bildwerke, das so gar keine mythologische Bedeutung hatte, genug gethan zu haben, wenn er dasselbe als nackten sitzenden Knaben bezeichnete. Nach einer sehr wahrscheinlichen Conjectur [210]) that er aber noch etwas mehr, indem er die Stellung mit einem Wort andeutete und die Statue als die eines „gekrümmt dasitzenden nackten Knaben" bezeichnete.

Ein solcher gekrümmt dasitzender nackter Knabe aus Erz ist aber ohne Zweifel der berühmte Dornauszieher im Conservatorenpalaste des Capitols nebst seinen Marmorcopien in der Villa Borghese, in Florenz und in Berlin, welcher schon in der vorigen Auflage dieses Buches vermuthungsweise auf das hier in Rede stehende Werk des Boëthos zurückgeführt wurde, wobei mehr die Erfindung und der Geist des vortrefflichen Werkes in's Auge gefaßt wurde, als seine formale und technische

Gestaltung. Andere[211]), welche ihr Urteil mehr an diese formale und technische Gestaltung anknüpften, schrieben das Werk, wenn sie sich nicht begnügten dasselbe, unbestimmt genug, als ein Product „der besten Kunstzeit“ anzusprechen, entweder der pasitelischen oder einer analogen Schule zu (Kekulé) oder meinten in demselben die Richtung des Kalamis (Brizio) oder der myronischen Schule (Furtwängler) zu erkennen. Ein ganz neues Element kam in diese Erörterungen durch die Auffindung eines neuen Marmorexemplars in Rom[212]), welches, in der Composition ganz genau übereinstimmend, einen von den bisher bekannten Exemplaren vollkommen verschiedenen Stil, nämlich den eines überaus frischen und etwas derben Realismus, entsprechend etwa der fragmentirten Astragalizontengruppe in London zeigt. Seitdem dieses Exemplar bekannt geworden ist, kann es für keinen verständigen Menschen mehr zweifelhaft sein, daß wir in ihm eine getreue Nachbildung des Originales, in der capitolinischen Bronze und den ihr entsprechenden Marmorcopien dagegen Überarbeitungen im Sinne einer archaisirend eklektischen und akademischen Kunstrichtung vor uns haben, welche durch die Schule des Pasiteles in ganz besonderem Grade vertreten wird. In diese Schule werden denn auch, wohl noch etwas bestimmter, als Kekulé es gethan hat, die überarbeiteten Exemplare zu setzen sein, während das neue Marmorexemplar möglicherweise in das Bereich der pergamenischen Schule, jedenfalls aber in die Diadochenperiode fällt und endlich die Erfindung des Originales mit viel größerem Nachdruck, als dies früher geschehn konnte, für Boëthos in Anspruch genommen werden kann, mit dessen Gänsejungen kaum ein drittes unter den uns erhaltenen Werken so genau übereinkommt, wie nach dem Geist und der Composition der Dornauszieher. Denn was man vorgetragen hat, um die Verschiedenheiten zwischen diesen Werken, welche sich in der That auf diejenigen des Alters der beiden Knaben und auf die Situation beschränken, zu solchen aufzubauschen, in denen sich der Charakter ganz verschiedener Kunstperioden ausspreche, ist eben so nichtig wie die von derselben Seite an den Dornauszieher des Capitols geknüpften stilistischen Erörterungen falsch sind.

Elftes Capitel.

Werke unbekannter Künstler dieser Epoche aus verschiedenen Gegenden.

Außer von den Arbeiten namhafter und datirter Künstler bieten die Schriften der Alten, Pausanias insbesondere, allerdings noch von einer bedeutenden Anzahl von Kunstwerken in den verschiedenen Gegenden Griechenlands Nachrichten und Beschreibungen, allein da, wo die Meister nicht genannt werden, gehören auch chronologische Angaben zu den größten Seltenheiten und eben so selten lassen sich feste Daten für diese anonymen Werke berechnen. Für die Kunstgeschichte, welche auf fester chronologischer Grundlage errichtet werden soll, werden alle diese Nachrichten und Beschreibungen unbrauchbar. Und nicht viel besser sind wir mit erhaltenen Monumenten daran. Wohl mögen wir manchem derselben auf

Grund der Vergleichung mit sicher datirten Werken vermuthungsweise seine Periode und die Schule oder den Kunstkreis, in dem es entstanden ist, anweisen können; allein so lebhaft sich die Studien auf diesem Gebiete in der Neuzeit regen, so wenig kann doch anerkannt werden, daß auf demselben bereits gar viel Sicheres gewonnen worden wäre. Damit aber ist für ein Buch wie das vorliegende die Nöthigung gegeben, von einer kunstgeschichtlichen Verwerthung nicht weniger der nur zweifelhaft bestimmten erhaltenen Denkmäler abzusehn. Was demnach im Folgenden zusammengestellt ist, wird den Charakter einer ziemlich dürftigen Nachlese nicht verläugnen können, ohne gleichwohl gänzlich übergangen werden zu dürfen.

Was zunächst die litterarisch überlieferten Kunstwerke anlangt, verdient hervorgehoben zu werden, daß wie in Athen so auch in anderen Gegenden Griechenlands die zweite Blüthezeit der Kunst in Beziehung auf die monumentale Porträtbildnerei von hervorragender Fruchtbarkeit gewesen ist. Die schon aus einer Durchmusterung der Künstlergeschichte sich ergebende Thatsache wird durch die Nachrichten über die in dieser Periode errichteten Statuen mehrer bedeutender Männer aus verschiedenen Staaten und Städten Griechenlands weiter beglaubigt, von denen jedoch nur einzelne in kunstgeschichtlicher Beziehung eine besondere Hervorhebung verdienen. So etwa, und zwar als ein jedenfalls der idealistischen Richtung angehöriges, schwerlich ikonisch zu denkendes Porträt die Statue des Helden des ersten messenischen Krieges Aristomenes, welche die Thebaner nach dem leuktrischen Siege (Ol. 102, 2. 371) im Stadion von Messene errichteten, wenngleich die von E. Braun vorgeschlagene Zurückführung der schönen, gewöhnlich als „Phokion“ bezeichneten Statue im Vatican auf Aristomenes als widerlegt zu gelten hat[213]. Demnächst die Statuen des Ol. 103, 2. 366 gestorbenen ältern Dionysios von Syrakus, und zwar weil diese die Gestalt des Gottes, Dionysos, trugen, nach welchen der Mann genannt war, wobei ohne Zweifel an die Gestalt des ältern bärtigen Dionysos, nicht an die des jugendlichen Weingottes zu denken ist. Wenn an den Bildsäulen der thebanischen Helden Pelopidas und Epameinondas sowie an denen einiger anderen hervorragenden Männer deshalb kurz vorbeigegangen werden muß, weil wir Näheres über sie nicht wissen, so mögen noch die Standbilder einiger anderen eben deswegen hervorgehoben werden, weil uns ihre Porträts, ob grade Nachbildungen derer, welche wir litterarisch erwähnt finden, muß dahinstehn, erhalten sind. So die Erzstatue des Ol. 114, 2. 322 gestorbenen Kynikers Diogenes in Korinth, welche uns an die treffliche Statuette in der Villa Albani[214]) erinnert, und diejenige des ein Jahr später verstorbenen Aristoteles, die man nur zu nennen braucht, um des sitzenden Bildes des großen Philosophen mit dem wunderbar ausdrucksvollen Kopfe im Palaste Spada alla Regola in Rom zu gedenken, dessen Bezeichnung als Porträt des Aristoteles nunmehr als gesichert gelten darf[215]). Auch die ausgezeichneten Bildnißstatuen zweier Dichter in der Villa Borghese, die des Anakreon und diejenige eines andern Dichters oder Musikers, für welche die Namen Tyrtaeos, Alkaeos und Pindar wohl mit gleich geringer Berechtigung vorgeschlagen worden sind[216]), gehören sicherlich dieser Periode an, während wir die Kunstschule, welche sie hervorbrachte, wenigstens nicht mit Sicherheit bestimmen vermögen.

Leider muß man dies auch von der allerschönsten der auf uns gekommenen antiken Porträtstatuen, der in Terracina gefundenen, im lateranischen Museum auf-



gestellten des Sophokles[217]) sagen, so nahe es zu liegen scheint ihr attischen Ursprung zuzuschreiben. Sie erscheint durchaus als ein Originalwerk mit allen Vorzügen eines solchen, durchaus für das Material, in welchem sie ausgeführt ist, griechischer weißer Marmor, auch erdacht und componirt. Und so wie es nicht gelungen ist sie mit einem der uns bekannten Bildnisse des Sophokles zu identificiren, liegt auch keinerlei Grund vor, sie als eine, wie immer freie, Nachbildung einer Erzstatue des Dichters zu betrachten, welche auf Betrieb des Lykurgos im athenischen Theater errichtet wurde. In gradezu bewunderungswürdiger Weise verbindet sie persönliche Charakteristik im Antlitz mit lebensvoller Naturwahrheit in der Gestaltung des Körpers, den Niemand auch ohne den Kopf für denjenigen eines Gottes halten könnte, und endlich mit hohem Idealismus in der ganzen Auffassung und in der Behandlung der Gewandung. Daß sie endlich fern ist von jenem etwas Theatralischen der lysippischen Alexanderstatuen, namentlich derjenigen mit dem Speer, und den Dichter nicht irgendwie symbolisirend als solchen zu zeigen versucht, sondern Sophokles als den darstellt, der er war, ein schöner, vornehmer und geisteshoher Mensch und Athener, das ist nicht der letzte Vorzug des unvergleichlichen Werkes, welches übrigens seinem Stile nach erst beträchtlich nach dem in hohem Alter des Sophokles erfolgten Tode desselben (Ol. 93, 4. 404 v. u. Z.), ja kaum vor der Mitte des 4. Jahrhunderts entstanden sein kann.

Wenden wir uns anderen Gebieten der Kunst zu, so dürfte auf dem der Götterbildnerei ein eherner Zeus, welchen die Eleer nach dem Kriege gegen die Arkader Ol. 104 (364) in der Altis von Olympia aufstellten, als das größte aller dortigen Erzwerke — er maß 9 Meter — eine Erwähnung verdienen und neben ihm ein um Ol. 108 (348) von den Amphiktyonen in Delphi aus Strafgeldern der Phoker errichteter kolossaler Apollon, dem sich um dieselbe Zeit ein von den Thebanern nach dem s. g. heiligen Kriege gegen die Phoker ebendaselbst aufgestellter Herakles beigesellte. Ungleich wichtiger als diese uns nur dem Namen nach bekannten Kunstwerke und als sechs Statuen des Zeus, welche Ol. 112 (332) in Olympia aus Strafgeldern von Athleten errichtet wurden, ist für uns der kolossale marmorne Löwe, welchen Ol. 110, 3. 338 nach der Entscheidungsschlacht bei Chaeroneia, in der die griechische Freiheit verloren ging, die Thebaner auf dem Schlachtfelde über dem gemeinsamen Grabe ihrer Gefallenen aufstellten, ein Denkmal des unglücklichen Heldenmuthes. Denn die Bruchstücke dieses kolossalen, sitzend gedachten Löwen von grauem Marmor sind uns erhalten und liegen noch heutzutage an Ort und Stelle in einem Zustande, welcher hoffen läßt, daß die Wiederaufrichtung des Monumentes, welche geplant ist, zu einem erfreulichen Ende führen werde[218]). Das Kunstwerk soll vortrefflich sein, der Kopf voll von dem Ausdruck unterdrückter Wuth und doch voll Schmerz, der Körper überaus kräftig und naturwahr, im höchsten Sinne aufgefaßt. Löwen auf Gräbern tapferer Männer waren in Griechenland nicht ungewöhnlich — auch dasjenige des Leonidas z. B. schmückte ein solcher als sein Wächter —, und mehre solcher Bilder sind uns erhalten. Bei weitem das imposanteste von diesen ist der ausgestreckt liegende Löwe von einem Grabmal in Knidos, welcher durch Newton in's britische Museum gekommen ist[219]). Er bildete ziemlich sicher die Bekrönung eines großen Grabmals (Polyandrion), dessen eine Reconstruction ermöglichende Trümmer auf einem waldigen Vorgebirge von Knidos liegen, und hat mit einem der kolossalen Löwen, welche Morosini aus dem Peiraeeus nach Venedig brachte, in Maß und Stil eine

große Verwandtschaft. Hierauf und auf das Material, anscheinend pentelischen Marmor, gründet Newton die Vermuthung, das Grabmal sei zum Gedächtniß des Seesieges errichtet, welchen Konon Ol. 96, 2 (394) bei Knidos über Peisandros und die Lakedaemonier gewann, und der Löwe sei eine Arbeit der attischen Schule. Sollte diese Combination auch nicht in allen Theilen ganz sicher sein, so gehört der knidische Löwe doch ohne Zweifel in diese Periode der Kunst, welche er würdig vertritt. Er liegt, ruhig hingestreckt, über 3 m. lang, den Kopf rechts gewendet; die Vordertatzen, welche aus eigenen Stücken angesetzt waren, fehlen, desgleichen die Unterkinnlade und die rechte Hintertatze; die Augen, jetzt hohl, waren aus anderem Material eingesetzt. Das ganze Gebilde ist überaus wirkungsvoll behandelt, nicht architektonisch stilisirt, ja sogar noch etwas naturalistischer, als die Löwen vom Maussolleum, dennoch aber, bei aller Weichheit und Sorgsamkeit der Durchbildung, welche sich nicht auf die Mähne beschränkt, sondern bis auf die Haare an den Weichen erstreckt, über die bloße Naturwahrheit erhoben und der idealen Bestimmung sowie namentlich dem Aufstellungsorte gemäß auf das wirkungsvollste in großen Formen stilisirt.

Jünger als dieser knidische Löwe ist die schon oben S. 43 (vgl. Anm. 79) erwähnte, von Newton ebenfalls in Knidos, im Tempelbezirke der Demeter und Persephone aufgefundene sitzende Tempelstatue der Demeter, die weitaus schönste und vollkommenste Vertreterin des Demetertypus der jüngern Periode. So wenigstens in dem nicht allein anmuthvollen und muttermilden, sondern auch durch den Ausdruck verhaltenen Schmerzes in hohem Grade ausgezeichneten Kopfe und in der Schönheit der fließend und dennoch stilvoll behandelten Gewandung, während die Proportionen des Körpers und die Art, wie die Göttin halb in ihren Sessel versunken dasitzt, nicht ganz ohne Bedenken sind. Nichts desto weniger erscheint diese seltene Statue würdig, wenn nicht unter der Hand so doch unter dem Einfluß eines der großen Meister der jüngern attischen Schule um die Zeit entstanden zu sein, da diese am Maussolleum gemeinsam und einzeln in manchen Städten Kleinasiens arbeiteten; nur daß kein hinreichender Grund vorliegt, sie einem derselben, sei es Skopas oder Bryaxis insbesondere zuzuschreiben. Ja selbst der attische Ursprung des Werkes kann nur vermuthet, nicht bewiesen werden, weshalb dasselbe nur hier seinen Platz finden konnte.

Wir schließen diese Übersicht mit einer sehr merkwürdigen Reihe von Sculpturen auf lykischem Boden, welche, obschon sie nebst dem ganzen Monumente, dessen Schmuck sie bildet, einem einheimischen Künstler zuzuschreiben sein wird, doch als von griechischer, namentlich aber von attischer Kunst angeregt und unter ihrem Einfluß entstanden gelten darf, den Sculpturen von dem s. g. Nereïdenmonumente von Xanthos in Lykien, mit dem es sich folgendermaßen verhält[220]).

Neben einem noch jetzt unfern der Agora von Xanthos erhaltenen hohen Unterbau von 33′ Länge zu 22′ Breite entdeckte Sir Charles Fellows bei seiner dritten Reise in Lykien auf einem nicht sehr großen Terrain, in der regellosesten Unordnung durch einander liegend, so wie sie offenbar ein Erdbeben hingeworfen hat, eine nicht unbeträchtliche Menge ionischer Architekturtheile sowie fünfzehn höchst bewegte weibliche Gewandstatuen (oder Bruchstücke von solchen) in zwei, in den Maßen etwas verschiedenen Reihen[221]), sämmtlich etwas unter Lebensgröße, denen leider durchweg die Köpfe fehlen, zwei Fragmente statuarischer Gruppen, einige wie im Ansprung liegende Löwen, zwei Giebelgruppen in Hochrelief, und

endlich vier Friesreliefe von verschiedenen Maßverhältnissen in der Höhe. Aus diesen Elementen und Bruchstücken nun, welche den Hauptinhalt des „Lycian Room" im britischen Museum ausmachen, haben englische Gelehrte (Hawkins, Fellows und Falkener), in der Hauptsache mit einander übereinstimmend, wenn auch in Einzelheiten von einander abweichend, das zierliche ionische Heroon reconstruirt, welches nach Falkeners Zeichnung Fig. 123 zeigt, und in welches die Sculpturen in folgender Weise eingeordnet sind. Die größeren weiblichen Statuen

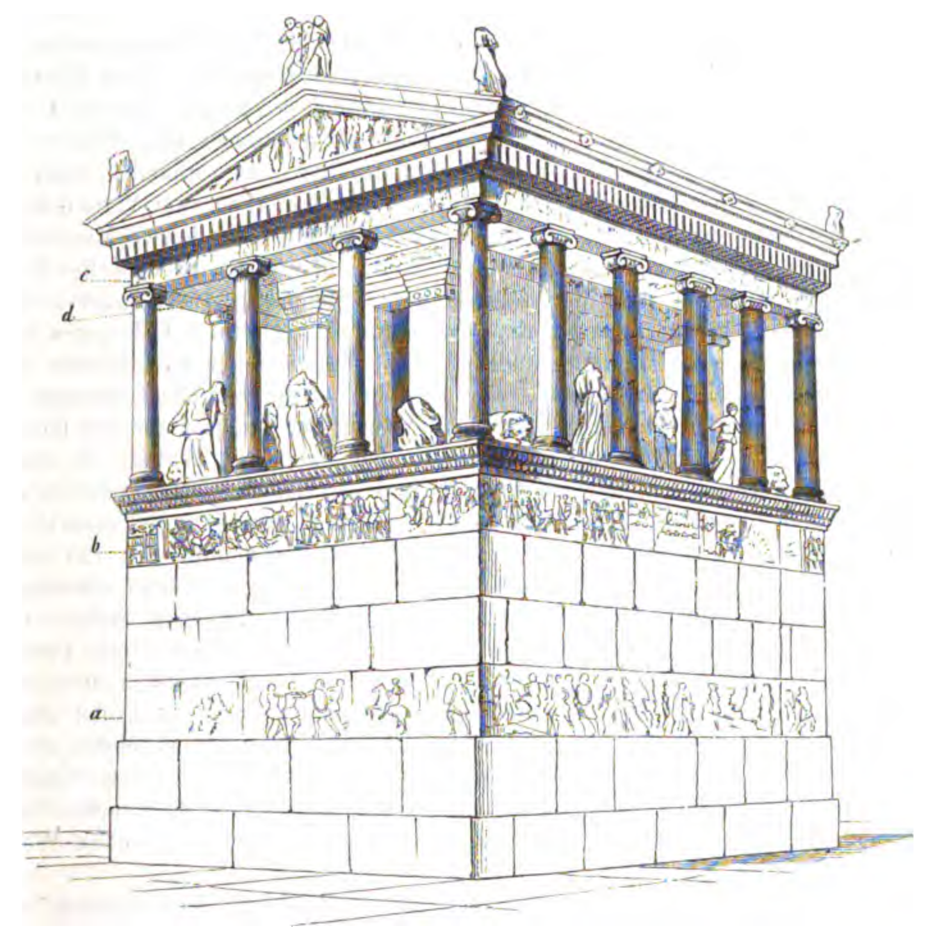


Fig. 123. Falkeners Restauration des s. g. Nereïdenmonuments.

stehn zwischen den Säulen, die kleineren Statuen und Gruppenfragmente sind bei Fellows als Akroterien, bei Falkener ebenfalls in den Intercolumnien aufgestellt, die Giebelgruppen den Giebeln eingefügt; die vier Friese aber sind so untergebracht; der höchste oder breiteste Fries a. zieht sich um den Fuß des Sockels unmittelbar über der etwas ausladenden Basis des Ganzen, der demnächst schmalere Fries b. umgiebt den Sockel oben, unmittelbar unter der Krönung, das dritte, wiederum schmalere Relief c. dient als Fries über den Säulen des Tempel-

chens, und das vierte und schmalste d. hat als Fries der Cellamauer seine Unterkunft gefunden.

Von diesen Reconstructionen darf ganz besonders diejenige Falkeners, welche auf die subilsten Messungen der vorhandenen Reste und Theile begründet, mit der umfassendsten Combinationsgabe und einem seltenen Grade von Divination durchgeführt ist, was zunächst das Architektonische betrifft als in allem Wesentlichen ohne Zweifel vollkommen richtig anerkannt werden und hat auch in Beziehung auf einen großen Theil der Sculpturen etwas gradezu Zwingendes. Das gilt zunächst von den beiden breiteren Friesreliefen a. und b., von den Giebelreliefen und von den größeren weiblichen Statuen, da auf der Krönung des Unterbaus nicht allein die Bettung der Säulen, sondern auch diejenige ihrer Plinthen in den Intercolumnien aufgefunden worden ist, so daß es sich nur um die Frage handeln kann, welchen Platz jede einzelne Figur eingenommen hat. Hierfür ist ein bestimmter äußerer Anhalt in Spuren am Bauwerke nicht vorhanden, während für die Einfügung der beiden breiteren Friese in den Unterbau zwei Vertiefungen, welche dem Maße nach mit den Friesen übereinkommen, in dessen Mauerwerk entscheidend sprechen. Gleiches gilt nun freilich nicht von den als doppelter Fries des Tempelchens selbst, über den Säulen und an der Cellamauer, angebrachten Reliefen c. und d., da der ganze Oberbau conjectural ist; es wird jedoch gegen ihre Anbringung an diesen Stellen Begründetes nicht eingewendet werden können und sie darf daher ebenfalls als sicher betrachtet werden. Sehr zweifelhaft dagegen ist der Aufstellungsort der kleineren weiblichen Statuen, der Gruppen und der Löwen. Wenn die englischen Restaurationen (Fellows und Falkener), obgleich in etwas verschiedener Weise die weiblichen Figuren und die Gruppen als Akroterien auf die Ecken und den Gipfel des Giebels stellen, so lassen sich hiergegen mancherlei Zweifel erheben, da sie schon ihre in der Restaurationszeichnung Fig. 123 nicht richtig wiedergegebenen Maßverhältnisse hierfür zu groß und lastend erscheinen lassen. Andererseits ist ihre Maßverschiedenheit von den größeren Statuen (im Mittel etwa 0,14—15 m.) zu bedeutend, als daß man füglich annehmen könnte, sie haben mit jenen zusammen gestanden, von denen sie sich außerdem auch noch durch andere, demnächst zu berührende Umstände unterscheiden. Von den Löwen aber, deren vier waren, läßt sich mit Sicherheit nur sagen, daß sie nicht, wie in Fig. 123, mitten unter den größeren weiblichen Statuen in den Intercolumnien gestanden haben können, sondern vielmehr ihren natürlichen Platz neben dem Eingang zur Cella gehabt haben werden, als dessen Wächter sie auf diese Weise erscheinen.

Bevor jedoch auf den Zusammenhang, die kunstgeschichtliche Stellung und das Datum des Ganzen eingegangen wird, sind die einzelnen Theile desselben, wie sie eben aufgezählt worden sind, etwas näher im Einzelnen zu betrachten.

Die größeren Statuen stellen langgewandete Frauen dar, welche sich — bis auf eine — in mehr oder weniger heftiger, alle aber in einer sehr lebhaften Bewegung, welche diejenige der Iris vom östlichen Parthenongiebel und der Niobide Chiaramonti, mit welcher sie Art und Natur gemeinsam hat, in allen Fällen erreicht, in mehren wesentlich überbietet. Nur die Figur 9 der Zählung bei Michaelis (M. d. I. a. a. O. tav. XII) scheint, was bisher unbemerkt geblieben ist, sich in der Hauptsache in ganz ruhiger Stellung befunden zu haben. Es ist freilich von ihr nur der Oberkörper auf uns gekommen; die Art und Weise aber, wie an diesem

das Gewand geordnet sowie das was von den Armen erhalten ist, läßt auf keine Bewegung wie diejenige der übrigen Figuren schließen. Auch stellt sich dieses Fragment als auf die Vorderansicht berechnet dar, während die übrigen Figuren für die Seitenansicht componirt sind und theilweise (Nr. 1, 4, 5, 7, 11, 12) rechtshin, theilweise (Nr. 2, 3, 6, 8; zweifelhaft ist Nr. 10) linkshin ausschreiten. Die Figur 9 scheint also den festen Mittelpunkt der höchst bewegten Schar gebildet zu haben, dem die übrigen zu- oder von dem sie hinwegeilen, wobei man wohl voraussetzen darf, daß der rechtshin und der linkshin strebenden Gestalten ursprünglich eine gleiche Zahl vorhanden gewesen sein wird.

An den Basen mehrer dieser Figuren sind verschiedene Wasserthiere angebracht, bei 2 u. 5 Fische, bei 6 ein Delphin, bei 3 eine große Seeschnecke, bei 7 ein Seekrebs, bei 4 ein Wasservogel, während sich das Thier bei 1 seiner Zerstörung wegen nicht ganz sicher bestimmen läßt, aber ebenfalls eine Seeschneckenart gewesen sein kann und es bei dem Rest, Nr. 10 ausgenommen, welche kein Attribut gehabt zu haben scheint, der Fragmentirung wegen dahinstehn muß, ob auch bei ihnen solche Thiere angebracht waren, was jedoch in alle Wege wahrscheinlich ist. Die Beigabe dieser Seethiere hat den Statuen den Namen von Nereïden verschafft[222]), den zu bestreiten um so weniger Grund ist, je mehr diese schlanken Jungfrauen jenen Gestalten des Mythus zu entsprechen scheinen, in denen größtentheils die Erscheinungen der wechselvollen Oberfläche des Meeres personificirt sind. Diese Thiere aber sind zugleich in ähnlicher Weise zwischen die Basen und die Figuren eingeschoben wie der fliegende Adler unter dem Fuße der Nike des Paeonios von Mende (I, S. 416), eine Parallele, welche bei Nr. 4 mit dem Wasservogel am auffallendsten hervortritt, so daß man das Motiv bestimmt als ein entlehntes bezeichnen darf. Und zwar zu demselben Zwecke, den auch Paeonios verfolgte, um nämlich die Gestalten, von denen nur Nr. 1 mit einem Fuße festen Boden berührt, als schwebende oder über die Fläche des Meeres, nicht aber über festes Land dahineilende zu charakterisiren. Auf die verschiedenen Versuche, diese Figuren und ihre Bewegungen zu erklären und dieselben mit den übrigen Darstellungen an dem Monument in Zusammenhang zu bringen, kann erst zum Schluß eingegangen werden, hier muß in Hinsicht auf ihren Stil und künstlerischen Werth gesagt werden, daß ihre Erfindung, welche sich an die Parthenon-Iris, vielleicht die Niobide, welche der Chiaramontischen zum Grunde liegt, und an ähnlich bewegte Gestalten, zumal aber an die Nike des Paeonios anlehnt, an Kühnheit zu dem Äußersten gehört, das die uns erhaltene antike Kunst aufzuweisen hat und nur einerseits durch eine gewisse die Grenze des Schönen wenigstens streifende Gewaltsamkeit der Bewegungen, namentlich der zum Theil (Nr. 2, 5, 7) allzu weit ausschreitenden Beine beeinträchtigt wird und andererseits dadurch, daß diese Bewegungen durch ihre mehrfache Wiederholung in der ganzen Reihe einigermaßen monoton ist und hauptsächlich nur durch die Haltung der Arme variirt wird[223]). Wenn demnach die Erfindung und Composition dieser Figuren nicht ganz unbedenklich ist, so gilt das in noch höherem Grade von ihrer Ausführung. Bei mehren dieser Gestalten sind die Proportionen nichts weniger als correct, bei Nr. 3 ist die Drehung des Oberkörpers gegen den Unterkörper entschieden fehlerhaft und häßlich und die Formen des Nackten, wo sie, wie in Armen und Beinen frei aus der Gewandung hervortreten, erheben sich nur selten, wie besonders bei Nr. 5 im linken Arm und bei Nr. 7 im rechten Bein, über eine ziemlich trockene



zum Theil schematische Wiedergabe der Natur. Am bedenklichsten ist endlich das Verhältniß der Gewandung zu den Körpern und ihre Behandlung an sich an vielen Punkten. Nicht als ob der Charakter des dünnen und leichten Stoffes der Gewänder, welcher bei den heftigen Bewegungen durch den Gegenzug der Luft in langen Bogenfalten gebläht und an die Körper fest angedrückt wird, nicht im Allgemeinen mit einem gewissen Geschick in einer hauptsächlich wieder der Paeoniosnike abgelernten Weise wiedergegeben wäre; allein die Art, wie einerseits das Nackte durch diesen Stoff zum Theil wie völlig unverhüllt erscheint[224]) und wie andererseits dieser Stoff sich von dem Nackten ablöst, ist nichts weniger als correct und schön. Die Faltenbogen erscheinen wie nach einem gegebenen Schema construirt, das nur selten durch individuelle Motive abgewandelt ist, und der Formencharakter dieser Faltenbogen wird nicht wenig dadurch beeinträchtigt, daß überall oder doch fast überall auf ihren Höhen eine längslaufende Rille eingehauen ist. Diese Eigenthümlichkeit findet sich (wie Michaelis Ann. 74, p. 231 bemerkt) vereinzelt schon an einer Parthenonmetope; sie kehrt an einzelnen Figuren im Parthenonfriese (z. B. dem Hermes, dem Dionysos, einigen Mädchen der Ostseite), dann, etwas häufiger, in dem Maussolleumfries und in Spuren an den Reliefen von Priene wieder. Aber was sich hier stellenweise und in bescheidenem Umfange findet, das ist in Xanthos, nicht allein bei den Statuen, sondern auch in den Friesen, besonders dem ersten und zweiten, zur stark und auffallend hervortretenden Manier geworden. Daß übrigens die Charakterisirung eines so dünnen, leichten und durchsichtigen Stoffes wie derjenige der Nereïdengewänder ist, eine die Grenzen der Plastik fast überschreitende Aufgabe sei, darf eben so wenig verkannt werden wie geläugnet werden soll, daß sie hier nicht ohne Geschick angegriffen worden, ja mit größerem, als welches bei der Darstellung des etwas kräftigern Stoffes der Mäntel hervortritt, von welchen namentlich derjenige von Nr. 2 ganz trocken schematisch behandelt ist.

Die kleineren Statuen, welche sich hauptsächlich dadurch von den größeren unterscheiden, daß sie festen Boden unter den Füßen haben, gehn stilistisch, soweit man hierüber aus den Fragmenten urteilen kann, mit jenen durchaus zusammen, nur daß sie vielleicht etwas weniger sorgfältig ausgeführt und noch etwas trockener in den Formen sind, so besonders die am besten erhaltene Nr. 15, während Nr. 14 weicher und fülliger erscheint. Der Gewandbehandlung nach scheinen endlich auch die Gruppen Nr. 16 und 17 mit den beiden Statuenreihen zusammenzustimmen, während das Nackte, besonders an dem weiblichen Beine von 17 ziemlich hölzern erscheint. Es verdient aber schließlich mit allem Nachdruck hervorgehoben zu werden, daß der Stil aller dieser statuarischen Gebilde, mag an ihnen auszusetzen sein was immer es sei, in der Hauptsache durchaus griechisch ist und daß ein fremdartiges Element kaum, gewiß aber nicht in irgendwie bestimmender Weise weder in der Composition noch in der Formgebung noch endlich in der materiellen Technik wahrnehmbar ist.

Ein klein wenig anders ist dies schon bei dem ersten Friese (Mon. tav. 13 u. 14), welcher im Übrigen, wie namentlich die Behandlung der Gewänder zeigt, mit den Statuen stilistisch untrennbar zusammenhangt. Dieser Fries, welcher sich bei 0,96 m. Höhe der Platten in flachem Relief gehalten um den untern Theil des Unterbaus zog, stellt eine Schlacht im offenen Felde, ohne jegliche Localandeutung dar, deren Zusammenhang aber sich so wenig wie die Abfolge der einzelnen Platten oder die Parteien, zwischen denen der Kampf ausgefochten wird, feststellen läßt.

Allerdings erscheint Waffnung und Rüstung der Kämpfer in der größten Mannigfaltigkeit, wir finden, ohne daß die Angriffswaffen, Lanzen, Schwerter, Bogen, auch wohl Beile dargestellt wären, schwer mit massiven Panzern, Helmen und Schilden Gerüstete und leichter, nur mit dem Chiton und der Chlamys oder auch allein mit der letztern bekleidete Lanzenkämpfer und Bogenschützen und wiederum ganz nackte Krieger, welche nur mit Helm und Schild ausgestattet sind, daneben einzelne Personen in auffallend langen Chitonen und mit orientalischer Kopfbedeckung, Einzelne mit Hosen, ohne Schilde und wiederum eine Anzahl Berittener von verschiedener Rüstung und Waffnung; allein eine Scheidung der Parteien nach diesen äußeren Kriterien läßt sich in keiner Weise vornehmen, vielmehr stellen sich Gleichgerüstete jeder Art als Gegner dar und nur das Eine scheint sicher, daß die orientalisch ausgestatteten Figuren nicht allein zusammengehören, sondern auch als im Nachtheil befindlich dargestellt sind, indem ein orientalisch Bekleideter (Platte H) flieht und mehre todt Daliegende den Eindruck von Barbaren machen.

Die Kämpfe sind durchaus in einzelnen Gruppen, wesentlich in der Art wie im Friese des Nike-Apterostempels dargestellt, also in durchaus idealer Weise, obgleich es sich augenscheinlich nicht um irgend einen mythischen oder heroischen Kampf, sondern um eine reale und historische Schlacht, wie am Niketempel, handelt. Dabei fehlt es keineswegs an einer ganzen Reihe nicht allein von sehr gut erfundenen Gruppen, sondern auch von psychologisch interessanten Situationen; auch kommen deren ganz neue vor, so in der Platte O die Schilderung, wie der Sieger einem Gefallenen aber noch Lebenden die Lanze aus der Gesichtswunde zieht und wie dieser sich im Schmerze windet. Eine ganze Reihe von anderen Gruppen dagegen sind augenscheinlich aus älteren Reliefen entlehnt, wobei in einem Falle (Platte R, s. Ann. 1875, p. 87) der Schild der Athena Parthenos, ganz besonders aber der Fries des Nike-Apterostempels und derjenige von Phigalia in Frage kommen. Sehr bemerkenswerther Weise aber nicht auch der Fries vom Maussolleum, worin ohne Zweifel ein sicherer Beweis dafür liegt, daß der xanthische Fries älter ist, als dieser. Wenn neben den schönen, originalen und entlehnten Gruppen auch einige weniger gut erfundene und unglücklich ausgeführte vorkommen (besonders in den Platten D u. F die von den Pferden fallenden Figuren), so sagt das hier nicht mehr, als bei anderen Friesen und somit würde man diese Reliefe eben so unbedingt wie die Statuen rein griechisch zu nennen haben, wenn nicht ganz besonders die Schwergerüsteten der Platten A—C in dem unschönen Realismus ihrer Panzerung mit formlos steifen Kürassen ein fremdartiges Element in dieselben hineinbrächten, welches sich in griechischen *plastischen* Darstellungen (bei Vasenbildern ist das anders) nicht findet und welches durch die Art und Weise wie nicht allein in diesen Platten, sondern auch in L und S die Kämpfer hinter ihren Schilden geborgen und so dem Auge des Beschauers großentheils entzogen sind, nicht unwesentlich verstärkt wird. Dergleichen hat echt griechische Kunst mit großem Geschick zu vermeiden gewußt, wie z. B. die Vergleichung der Platte West r des Nike-Apterostempels (I, Fig. 81) mit der Platte A von Xanthos zeigen mag.

Das ungriechisch-realistische Element, welches im ersten Friese in leichter Färbung auftritt, bestimmt den Formencharakter und die Erfindung des zweiten Frieses, welcher, bei 0,62 m. Höhe der Platten in Hochrelief gehalten, sich oben um die Basis des Tempelchens herumzieht, in dem Grade, daß hier nur noch eine



Anzahl von Einzelheiten recht eigentlich griechisch genannt werden können, während die Art der Bewaffnung und manches Moment der Kampfdarstellungen diesen Fries mit dem ersten und die Behandlung der Gewänder ihn weiter auch mit den Statuen verbindet. Es handelt sich in diesem Relief (Mon. d. I. tav. 15 u. 16) um die Belagerung einer befestigten Stadt, der eine Schlacht im offenen Felde und ein Sturmversuch vorhergeht und die Capitulation folgt, und mit großer Wahrscheinlichkeit sind die Platten auf die vier Seiten des Monumentes so vertheilt worden, daß man, mit der Feldschlacht an der Südseite beginnend, beim Umschreiten desselben im Osten den Sturm, im Norden die Belagerung und endlich an der nach Westen gewendeten Hauptseite, an der sich auch die Tempelthür befand, die Capitulation zu sehn bekam. Diese ohne Zweifel in ihren vier Scenen ein Ganzes bildende historische Begebenheit hat der Künstler mit einem Realismus geschildert, welcher die Unzulänglichkeit der Reliefbildnerei zur Lösung derartiger Aufgaben in der allerfühlbarsten Weise hervortreten läßt. In der Feldschlacht an der Südseite ist der Versuch gemacht die Begegnung zweier feindlichen Heere und Massenkämpfe derselben zu vergegenwärtigen. Das ist in der Mitte, da wo es sich um die eigentlichen Kämpfe handelt, deswegen in ziemlich künstlerischer Weise gelungen, weil die Kämpfe doch wieder aus der Massenbewegung in mehr oder weniger einzelne Gruppen aufgelöst sind, deren jeder ein individuelles Interesse abgewonnen werden konnte, auf den Flügeln aber, wo der Anmarsch der beiden Heere in festgeschlossenen Gliedern und in gleichem Schritt und Tritt dargestellt ist, hat der Künstler nur durch die Individualisirung einzelner Figuren (Führer) die Monotonie unterbrochen, welche er nicht aufheben konnte, wenn er nicht den Hauptzweck seiner Schilderung verfehlen wollte. Eben wegen dieser unvermeidlichen Monotonie und weil trotz derselben dennoch keine rechte Vorstellung von der geschlossenen Gesammtbewegung größerer Massen erreicht werden konnte, hat die griechische Kunst in ihren guten Perioden auf derartige Darstellungen verzichtet. Allerdings ist (Ann. 75, p. 90) auf den Reiterzug des Parthenonfrieses als auf eine Parallele verwiesen worden, aber nicht mit Recht. Denn in dem Reiterzuge des Parthenonfrieses, und das ist ja grade das Bewunderungswürdige, ist jede einzelne menschliche Figur und jedes Pferd in Bewegung und Stimmung individualisirt, und das, was im Relief von Xanthos als ein einförmiger Aufmarsch erscheint und erscheinen muß, macht im Parthenonfriese den Eindruck einer wundervollen rhythmischen Gliederung der dahinströmenden Masse, welche uns, grade durch die Individualisirung der Motive viel größer und zahlreicher vorkommt, als sie in der That ist, während wir in Xanthos mit dem Zählen oder Überblicken von so und so viel parallelen Beinen oder (rechts) von so und so viel Schilden, hinter denen der größte Theil der Figuren geborgen ist, bald fertig werden.

Dieselbe Gleichmäßigkeit geschlossen anmarschirender Heeresmassen begegnet uns an der Ostseite (Sturm auf die Stadt) wieder, nur daß sich hier, wo ein Theil der Festungswerke und ein geschlossenes Thor dargestellt ist, ein Versuch hinzugesellt, dessen auch nur halbwegs künstlerische Ausführung ein Ding der baren Unmöglichkeit ist. Nämlich die Festungswerke mit ihrer über die Zinnen mit den Köpfen hervorragenden Besatzung auf einem Reliefstreifen darzustellen, dessen ganze Höhe von der Höhe der menschlichen Figuren erreicht wird. Und doch ist an diese mannshohen Mauern eine Sturmleiter angelegt, über welche einige Belagerer, natürlich im Verhältniß zu der Mauer riesengroß und außerdem in ziemlich

unmöglichen Bewegungen emporklettern. Hier thut man dem Künstler gewiß kein Unrecht, wenn man sagt, daß seine Darstellung nicht in griechischen[225]), sondern in assyrischen Reliefen ihre Analogie findet, in denen, wie hier, Schlachten, Städteeroberungen, Flußübergänge und dergl. mehr in trockener Illustrationsmanier dargestellt sind.

Noch schlimmer tritt dies Unternehmen einer unmöglichen Aufgabe an der Nordseite hervor, wo es sich um die Belagerung der offenbar im ersten Ansturme nicht eingenommenen Stadt, einen Ausfall der Belagerten und die Aufforderung zur Capitulation handelt, in so fern noch schlimmer als hier ein großes Stück des Reliefstreifens von der kahlen Fläche der Mauer bedeckt wird, über deren dreifache Zinnenreihe die Köpfe der Belagerten allein, Besatzung und jammernde Weiber, hervorragen, während links das Belagerungsheer in bekannter Weise anmarschirt und rechts vor der Mauer ein Parlamentär des feindlichen Feldherrn mit orientalischer Kopfbedeckung steht, welcher ohne Zweifel die Aufforderung zur Übergabe bringt.

Das Relief der Westseite vergegenwärtigt diese. Das Castell oder die Akropolis, ausführlich mit allerlei Mauern und Thürmen auf felsigem Terrain, auch einem mit einer Sphinx zwischen Löwen bekrönten Grabmonumente dargestellt, ist von der Besatzung verlassen, von der nur ganz einzelne Wächter zurückgeblieben sind. Vor den Thoren aber sitzt der Sieger auf einem löwenfüßigen Sessel in knapp anliegender Gewandung, das Haupt mit einer orientalischen Mütze bedeckt, von einem Diener mit einem Sonnenschirm, dem Zeichen königlicher Würde, beschattet, von seiner Leibwache begleitet. Vor ihm stehn, ehrerbietig zu ihm redend, zwei würdige ältere Männer, welche offenbar die Übergabe der Stadt verhandeln oder aussprechen und an welche sich weitere Mannen aus dem Gefolg oder dem Heere des Siegers anschließen. — So wird die historische Begebenheit in deutlicher und kaum auf einem nebensächlichen Punkte zweifelhafter oder mißzuverstehender Bilderschrift dem Beschauer chronikenartig berichtet.

Es scheint aber auch, daß sich diese den Kern der gesammten plastischen Darstellungen bildende historische Begebenheit, mit welcher zugleich das Datum des ganzen Monumentes gegeben ist, mit ziemlicher Sicherheit bestimmen läßt. Nicht freilich indem man, wie das in früherer Zeit von einigen englischen Gelehrten versucht worden ist, das Monument mit der Eroberung von Xanthos durch Harpagos, den Feldherrn des Kyros, so oder so, als gleichzeitig (Ol. 58, 3. 545 v. u. Z.!) oder als ein später (Ol. 70. 500!) errichtetes Siegesdenkmal in Verbindung bringt; denn hierdurch würde die Kunstgeschichte auf den Kopf gestellt.

Aber auch schwerlich durch die Annahmen Welckers, der (in O. Müllers Handb. S. 128 f.) die Unhaltbarkeit dieser früheren Versuche nachgewiesen hat und seinerseits die Darstellung entweder auf die Niederwerfung eines Versuchs der Xanthier bezieht, sich der persischen Oberherrschaft zu entziehn, dessen üblen Ausgang das Monument ihren Kindern und Enkeln triumphirend und warnend vor Augen stellt oder, da dies von Herodot schwerlich übergangen sein würde, indem er in der eroberten Stadt nicht Xanthos erkennt, sondern das Relief auf auswärtige Thaten des persischen Statthalters bezieht, wie dergleichen an der Friedenssäule von Xanthos in London, in griechischen Versen von dem Sohne eines Harpagos gerühmt werden. Diese Thaten sucht Welcker in dem Kriege des Euagoras, der auch Kilikien zum Aufstand brachte und von den Persern Ol. 98, 2 zur See und sechs

Jahre später in Kypros geschlagen wurde. Aber, wie gesagt, auch diese Annahmen, welche dem Monument ein kunstgeschichtlich sehr wohl mögliches Datum (Ol. 98, 2. 386 v. u. Z.) anweisen und für die Erklärung desselben in so fern Bedeutung hat, als sie in der berühmten Seeschlacht das Ereigniß erblickt, auf welches sich die heftige Bewegung der Nereïden bezieht, auch diese Annahmen treffen schwerlich das Richtige, wie dies näher von Urlichs[226]) nachgewiesen ist, welcher für den hier in Rede stehenden Fries eine, wie es scheint, allen Ansprüchen genügende Deutung gefunden hat. Derselbe weist auf einen von dem Historiker Theopompos (fragm. 111) überlieferten Krieg hin, welchen die Lykier um Ol. 102 unter der Führung ihres Königs Perikles, thatsächlich eines persischen Satrapen (der deswegen im zweiten Friese mit orientalischer Kopfbedeckung erscheint), um die für Lykien besonders wichtige Hafenstadt Telmessos führten und welcher, nach hartnäckigen Kämpfen und der Einschließung der Telmessier in ihre Stadt, mit der Unterwerfung dieser Stadt durch Capitulation endete. „Die plastischen Darstellungen des Denkmals, sagt Urlichs, können wir trefflich in Theopompos' Worte übersetzen. Der Krieg war hartnäckig. Zuerst leisteten die Telmessier im offenen Felde Widerstand — der untere Fries. Dann werden sie nach einem letzten Kampfe in die Stadt zurückgetrieben, und da schon die Leitern angelegt sind, ergeben sie sich durch Capitulation — der oberere Fries.“ Die Übereinstimmung ist augenfällig und die seitdem sie aufgestellt worden ist, allgemein angenommene Deutung Urlichs' von Michaelis (Ann. 1875, p. 175 f.) nur in dem einen Punkt, eben so augenscheinlich berichtigt, daß er den ersten Fries aus der Rechnung streicht. Denn in diesem ist offenbar, in so fern orientalisch bekleidete Barbaren (gewiß nicht Perser, sondern etwa mit den Karern verbündete Phrygier) die besiegten Gegner sind, eine andere uns nicht bekannte Kriegsthat des Perikles und der Lykier vergegenwärtigt; die offene Feldschlacht, die Einschließung und die Capitulation stellt aber, wie oben gezeigt worden ist, der zweite Fries vollständig dar.

Wenn hiernach kein Zweifel sein kann, daß das „Nereïdenmonument“ als das Grabmal des lykischen „Königs“ Perikles zu betrachten sei, so werden sich die bisher noch nicht besprochenen Reliefe in Verbindung mit demselben recht wohl verstehn lassen. Der dritte „Fries“ (Mon. tav. 17), welcher aber, 0,45 m. hoch, nach ziemlich sicheren Anzeichen vielmehr den Architrav — einen eigentlichen Fries besaß das Tempelchen nicht — schmückte, stellt, so weit er (zu etwa $^2/_3$) erhalten ist, in einem Stile, welcher nur in Einzelnem an denjenigen der beiden anderen Reliefe erinnert, in wenig geistreicher Composition und in zum Theil sehr unschönen Figuren Darbringung von Gaben (Tribut) wahrscheinlich benachbarter, zum Theil orientalischer Stämme an den König, sodann abermals Kampfscenen ohne bestimmt hervortretenden Charakter, endlich eine Eber- und Bärenjagd dar, während der vierte Fries (Mon. tav. 18), derjenige der Cella, 0,43 m. hoch in ungefähr der gleichen Stilart und in einigen Figuren unfertig (oder nur angelegt) gelassen, ein Opfer und ein Mahl auf langgestreckten Sophas dargestellt und außerdem eine beträchtliche Anzahl von wesentlich ruhig neben einander stehenden Figuren zeigt, bei denen sich eine bestimmte Handlung nicht erkennen läßt. In den beiden Giebeln endlich (Ann. 1875 tav. d'agg. DE) ist im westlichen (II) halb erhaltenen in sehr hohem Relief ein Kampf dargestellt, welcher in Costümen, Bewegungen und Gewandbehandlung viel mit dem ersten Friese gemein hat und wahrscheinlich irgend eine persönliche Heldenthat des Perikles vergegenwärtigte,



welcher, wie ein erhaltenes Pferdebein zeigt, beritten, in der Mitte einen auf die Knie gefallenen Gegner niedergeworfen hat und diesen mit dem Todesstoß bedrohte, während von links mehre seiner Gefährten zur Hilfe herbeieilen. Diese sind nach der abnehmenden Höhe des Giebels mit unerhörter, im andern Giebel sich wiederholender Naivetät und Ungeschicklichkeit in immer geringer werdendem Maßstabe, die letzten als kleine Zwerge oder Puppen gebildet. Im etwas weiter erhaltenen östlichen Giebel (I) sind in bedeutend flacherem Relief nicht, wie man früher annahm, thronende Gottheiten von stehenden umgeben, sondern, was nach Michaelis' Darlegungen (Ann. a. a. O. p. 159) nicht weiter nachgewiesen zu werden braucht, der Verstorbene und seine Gemahlin einander gegenüber thronend und von den Ihrigen umgeben in heroisirter Gestalt dargestellt.

Die auf diese Weise ihrem Inhalte nach zur Übersicht gebrachten und in ihren stilistischen Eigenheiten kurz charakterisirten Reliefe bilden einen Cyclus dessen Zusammenhang nicht schwer zu begreifen ist. Während der erste Fries eine nicht mehr nachweisbare Kriegsthat des Königs gegen orientalische und mit diesen verbündete Nachbarstämme schildert, stellt der zweite die wichtige Gewinnung der Stadt Telmessos dar, vergegenwärtigt der dritte das öffentliche Leben des Königs in Krieg und Frieden und läßt der vierte einen Einblick in sein privates Leben thun. Die Giebelreliefe aber heben einerseits eine besondere persönliche That des Verstorbenen hervor und zeigen ihn andererseits mit den Seinigen in seiner Verklärung nach dem Tode.

Und somit wird es sich nur noch um die Frage handeln, in welchem Verhältniß zu diesem Reliefcyclus die beiden Statuenreihen und die Gruppen standen. Darüber sind mehre Ansichten aufgestellt, aber eine haltbare ist schwerlich darunter.

Die Combination, durch die Welcker die Statuen der Nereïden in den Kreis der Reliefe zog, ist mit seiner historischen Deutung des zweiten Frieses als hinfällig erwiesen. Urlichs motivirt die Verbindung so: „die Nereïden der Intercolumnien hatten im glaukischen Meerbusen, welcher die Stadt bespült, ihre behagliche Wohnung. Aufgeschreckt durch das Getöse des Kampfes eilen sie herbei um die Ursache des Lärms zu erfahren und bestätigen dadurch die Glorie des Sieges.“ Das könnte man sich gefallen lassen, wenn die Nereïden als Nebenfiguren auf dem zweiten Friese erschienen, schwerlich aber reicht eine solche Erklärung aus, um die Nereïden als Statuen und ihre Aufstellung in den Intercolumnien zu rechtfertigen. Denn sowie der Umstand, daß die Stadt am glaukischen Meerbusen lag, ein für die Geschichte des Kampfes und der Eroberung unwesentlicher Nebenumstand war, auf welchen das Relief auch nicht einmal mit einer Andeutung hinweist, so erscheinen die Nereïden, welche denselben bewohnt haben sollen, recht eigentlich als Nebenfiguren; diese aber fast lebensgroß statuarisch auszuführen, während man die Hauptbegebenheit in einem Friesrelief von 0,62 m. Höhe zur Anschauung bringt, sie, welche durch die Hauptbegebenheit aufgescheucht herbeikommen sollen, um deren Zeuginnen zu sein, von der Hauptdarstellung räumlich und in der Kunstart so weit zu trennen, wie hier geschehn wäre, dies Alles dürfte ohne Beispiel in der Geschichte der Kunst sein. Wenn aber Michaelis, der in den Ann. 1875, p. 179 diesen Bemerkungen zustimmt, während er sie ein Jahr früher verworfen hatte, zwei andere Erklärungen für die Nereïdenstatuen aufstellt, nämlich daß sie entweder aus ihren Gewässern, Meer und Fluß, hervorgekommen sind, um im Tanze die Macht und die glücklichen Erfolge des Landeskönigs zu bezeugen



und zu feiern, welche die Friese darstellen, oder daß sie im Zug über das Meer den Verstorbenen zu den „Inseln der Seligen" geleiten, so steht diesen Erklärungen sehr Manches entgegen. Zunächst beiden die überaus starke Bewegung der Figuren, welche sich mit der Vorstellung eines Aufzuges, der einen heroisirten Verstorbenen gen Elysion oder zu den seligen Inseln geleitet und der doch ohne eine rhythmische Feierlichkeit und Stille nicht wohl zu denken ist, schlechterdings nicht verträgt und welche eben so wohl über diejenige eines selbst lebhaften Tanzes merklich hinausgeht[227]). Sodann aber, wenn die Nereïdenstatuen, wie oben bemerkt, in der völlig ruhigen Figur Nr. 9 einen eigenen Mittelpunkt finden, um welchen sie sich, wie es scheint in einer Gegenbewegung, sei es ihm zustrebend, sei es von ihm fliehend, gruppirten, so wird damit der Gedanke an einen Zug über das Meer so ziemlich aufgehoben und derjenige an einen Reigentanz nicht begünstigt, in so fern die ganze Darstellung in dem compositionellen Mittelpunkt auch einen ideellen eigenen Schwerpunkt erhält, welcher an eine in sich geschlossene, nicht aber auf den Inhalt der Friesreliefe bezügliche Begebenheit denken läßt. An etwas Ähnliches läßt die Reihe der kleineren Statuen denken, deren ruhigen Mittelpunkt vielleicht eine wie es scheint männliche Figur bildete, von der ein unpublicirtes Fragment im britischen Museum mit Nr. 90 bezeichnet ist[228]). Und da die männlichen Figuren der Gruppen in den Maßen mit den kleineren weiblichen Figuren zusammengehn, während wir ja durchaus nicht wissen, wo und wie die einen und die anderen aufgestellt waren, so wäre es ja wohl möglich, daß sie zusammengehörten und daß die Entführung einiger Mädchen aus einem größern Nymphenchor (die kleineren Statuen brauchen ja nicht Nereïden zu sein) hier das Thema bildete. Da dies Thema aber ein in der griechischen Mythologie vielfach wiederkehrendes ist, wäre es verwegen, einen bestimmten Mythus nennen und für die Reihe der Nereïdenstatuen etwa auf den Raub der Thetis verweisen oder endlich gar diese nur als entfernt möglich erwähnte Begebenheit mit dem Gesammtinhalte der Bildwerke am Grabe des lykischen Perikles in Zusammenhang bringen zu wollen.

Zieht man aus den Einzelbetrachtungen die kunstgeschichtliche Summe für das Ganze, so wird man schwerlich zu einem andern Ergebniß gelangen, als Michaelis (Ann. 1875, p. 182 ff.), nämlich erstens, daß die Sculpturen des Nereïdenmonumentes in der Periode nicht gar lange nach dem Datum der im zweiten Friese dargestellten Einnahme von Telmessos, Ol. 102 (etwa um 370—360 v. u. Z.) entstanden sind, nach der Zeit, in welcher die ältere, um Phidias und die Seinen gruppirte Kunst ihren Abschluß gefunden und die jüngere Kunst, namentlich aber Skopas und seine Zeitgenossen bereits eine Anzahl ihrer Meisterwerke geschaffen hatten, indeß vor der Erbauung und Ausschmückung des Maussolleums und des Poliastempels von Priene. Zweitens, daß, da eine Trennung unter den verschiedenen Theilen der plastischen Decoration des Nereïdenmonumentes gewisser, durch alle Theile hindurchgehender stilistischer Eigenheiten wegen nicht gemacht werden kann und der von Mehren angestellte Versuch, einen Theil desselben einem griechischen, einen andern einem lykischen Meister zuzuweisen, entschieden fehlgegangen ist, das Ganze einem eingeborenen lykischen Künstler zuzuweisen sein wird, der aber nicht allein unter den Einflüssen griechischer, besonders wohl attischer Kunst gebildet worden ist, sondern auch in Griechenland, besonders wieder in Athen seine Studien für sein Monument gemacht und zahlreiche Reminiscenzen griechischer Kunstwerke in dasselbe übertragen hat. Da dies aber in besonderem

Maße bei den Statuen und bei dem ersten Friese der Fall ist, da ferner die verschiedenen Reliefe sich in Auffassung und Ausführung stark von einander unterscheiden, so unterliegt es wohl keinem Zweifel, daß der das Ganze erfindende und leitende Meister eine Anzahl von m. o. w. selbständigen und in sehr ungleichem Grade geschickte Gehilfen gehabt hat, welche, zum Theil wenigstens von den Einflüssen griechischer Kunst in Composition und Formgebung weit oberflächlicher berührt gewesen sind, als der Meister, auf welchen die Statuen und der erste Fries wahrscheinlich persönlich zurückzuführen sind. Drittens endlich, daß was an den Sculpturen des Nereïdenmonumentes ungriechisch erscheint, was also stilistisch als specifisch lykisch bezeichnet werden kann, aus orientalischer Wurzel entsprungen ist und uns Lykien auch in dieser seiner bedeutendsten künstlerischen Leistung als ein Mittelglied zwischen griechischer und orientalischer Kunst erscheinen läßt.

Zwölftes Capitel.

Rückblick und Schlußwort.

Die Einzelbetrachtung der Kunstentwickelung in der Periode zwischen dem peloponnesischen Kriege und dem Tode Alexanders des Großen ist in den vorstehenden Capiteln in drei Abtheilungen getrennt, deren erste der attischen, deren zweite der Kunst von Sikyon-Argos und deren dritte derjenigen im übrigen Griechenland gewidmet war, eine Eintheilung, welche durch die Sache selbst geboten erschien. Es ist demgemäß auch die erste wichtige Thatsache, die in diesem Rückblicke hervorgehoben werden muß, die, daß in dieser Periode so gut wie in der vorigen Attika und Sikyon-Argos wenn nicht die Mittelpunkte des gesammten Kunstschaffens in Griechenland bilden, so doch die alle anderen bei weitem überragenden Pflegestätten und in mehr als einer Hinsicht die bestimmenden Ausgangspunkte desselben sind. Wenn von einer weitern Ausführung dieses Satzes, welche ohnehin nur in der Kürze wiederholen könnte, was die vorhergegangenen Capitel in weiterer Darlegung enthalten, abgesehn werden kann, so wird mit größerem Nachdruck eine zweite, freilich ebenfalls schon mehrfach berührte Thatsache hier nochmals zu betonen sein, diejenige nämlich, daß die attische sowie die sikyonische Kunst in dem, was die eine und die andere bestimmend Eigenthümliches enthält, mit der attischen und mit der sikyonisch-argivischen Kunst der vorigen Periode verwandt erscheint, während sich zwischen den Strebungen und Leistungen der beiden Hauptpflegestätten auch in dieser Periode wesentlich dieselben Unterschiede und Gegensätze zeigen, welche die Kunst Athens und diejenige von Sikyon und Argos in der Zeit des Phidias und Polyklet trennen. Wenden wir uns zuerst nach Attika, so dürfen wir allerdings nicht verschweigen, daß die Goldelfenbeinbildnerei, in der die vorige Epoche ihr Höchstes leistete, mit dieser ihr Ende erreicht hatte und zwar in doppelter Beziehung, sowohl was das Material selbst als auch was den



Geist anlangt, der dies Material zu der Darstellung seiner Schöpfungen wählte. Daß Leochares die Familie Alexanders in Gold und Elfenbein darstellt, bildet die einzige sichere Ausnahme, der Apollon Smintheus des Skopas eine zweite fragliche. Nun könnte man allerdings an die äußeren Verhältnisse dieser Zeit, namentlich an den Geldmangel in den öffentlichen Kassen erinnern, um das Aufgeben dieses kostbarsten aller plastischen Materialien zu motiviren; allein, wenn der Grund nicht tiefer läge, so dürften wir annehmen, daß auch andere Künstler sich, wie Leochares in seinem halikarnassischen Ares und Damophon von Messene in mehren Werken, mit dem Surrogat der Akrolithe geholfen haben würden, die, wie früher bemerkt wurde, in Beziehung auf den künstlerischen Eindruck den Goldelfenbeinstatuen nahe kommen mußten. Der tiefere Grund wird darin zu suchen sein, daß der Geist der Goldelfenbeinbildnerei gewichen war, das aber ist der Geist der monumental religiösen Kunst, der erhabenen Idealität, der Geist, welcher die Gottheiten in ihrer ganzen olympischen Herrlichkeit und ihrer über alles Menschliche und Irdische erhabenen Wesenheit offenbaren wollte, in einem Glanz und in einer Pracht, wie sie hienieden nicht zu finden ist, und der deshalb ein Material wählte, das um Menschliches darzustellen nicht verwendet wurde. In solcher Gestalt konnten aber auch nur die Gottheiten erscheinen, die ihrem Wesen nach in der religiösen Vorstellung der Nation über alles Menschliche erhaben waren, und nur insoweit sie das leidenschaftslose, bedingungslose göttliche Dasein offenbarten. Dieser Art waren Zeus und Hera, Athena und die himmlische Aphrodite, die Schöpferin der Harmonie im Kosmos; aber nicht dieser Art waren die Gottheiten, welche die jüngere Zeit bildete, die Gottheiten, in denen vielmehr die menschenähnliche Seite des Gottesbegriffes, wie ihn seit Homer das Volk ausgeprägt hatte, sich darstellte, die Gottheiten, welche in den menschlichen Dingen auf Erden walteten und in den Angelegenheiten der Menschen tagtäglich ihre Herrschaft offenbarten, die nicht das Göttliche in seiner Allgemeinheit, sondern in der Äußerung einer bestimmten, das Menschendasein bedingenden Macht darstellten. Und eben deshalb mußten sie in der Kunst menschlicher gefaßt werden, und der Künstler, der sie gestalten wollte, wie sie im Bewußtsein des Volkes lebten, mußte herabsteigen von der Kolossalität zu menschlichen Maßen, und von dem olympischen Material des Goldes und Elfenbeins zu einem Stoffe, welcher die Götter in verklärter Menschenähnlichkeit erscheinen ließ. Das ist der tiefere Grund, warum in dieser Periode in Attika die Marmorsculptur die Goldelfenbeinbildnerei verdrängte. Wenn sich hierin vielmehr ein tiefer Unterschied als eine Verwandtschaft der beiden Perioden ausspricht, so zeigt sich, wenn wir auch nur beim Material stehen bleiben, die Verwandtschaft wiederum deutlich darin, daß die Marmorsculptur in Attika schon in der Epoche des Phidias eine wesentlich höhere Ausbildung erfahren hat, als bei den außerattischen, besonders den peloponnesischen Künstlern, die wesentlich oder überwiegend Erzgießer waren, so daß auch in dieser Beziehung die jüngere Periode als Fortsetzerin und Vollenderin der von der ältern bezeichneten Richtung erscheint.

Gleiche Unterschiede und gleiche Verwandtschaft nehmen wir in den Gegenständen wahr. Freilich, die eigentlich erhabene Göttergestaltung, das soll und kann nicht geläugnet werden, gehört der vorigen Periode an, aber ein Mißverständniß ist es, wenn man das Wesen der in der jüngern Periode kanonisch gestalteten Götter in sinnlichem Reiz und in milder Anmuth oder nur in diesen sucht. Das Bestimmende, das eigenthümliche Wesen dieser Gottheiten liegt vielmehr darin,



daß sie, im Menschenleben waltend, alles Menschliche, Freude und Leid, Sehnsucht und Leidenschaft mitempfinden, ja die verschiedenen Momente des menschlichen Wesens, die in uns, einander bedingend und beschränkend bestehn, in einer Sonderexistenz, und eben deshalb in höchster Ausbildung vertreten. Daraus aber ergiebt sich, daß die Künstler, welche die Gestalten dieser Götter schufen, unmöglich von der Form als solcher, ganz abzusehn von dem sinnlichen Reiz der Form, den man nun einmal gar nicht in die Frage einmischen sollte, noch auch von der äußerlichen Erscheinung ausgehn konnten, sondern einzig und allein von dem Begriffe des menschlichen Daseinsmomentes, welches die Gottheiten in seiner reinsten Steigerung vertraten. Nicht ein begeisterter Musiker war der Kitharoede Apollon, sondern die Verkörperung aller musischen Begeisterung, und nur dieser, nicht eine frische Jägerin Artemis, sondern die Jagdlust selbst, welche alle anderen Interessen des Lebens über dem Schweifen im Bergwald vergißt, Eros nicht ein liebender Jüngling, der auch aufhören könnte zu lieben, Dionysos nicht ein im leisen Weinrausch schwärmerisch träumender Jüngling, der auch ernüchtert zu Thaten überzugehn vermöchte, sondern der eine wie der andere stellt uns nur das eine und das andere Moment unseres eigenen Daseins gelöst von allen anderen und zu unvergänglicher Dauer erhoben dar. Das eben ist es, warum uns diese Götter so ungöttlich erscheinen können, weil ihre Wesenheit eine beschränktere ist als die menschliche, und das ist es, warum sie denen ungöttlich erschienen sind, die nicht empfanden, daß die absolute und bedingungslose Vertretung einer Seite des Daseins sie weit über die Unklarheit des aus tausend Elementen gemischten menschlichen Wesens erhebt, und daß ihnen die Wandellosigkeit ihres einheitlichen Wesens ein Prädicat des Göttlichen zurückgiebt. Wer dies übersieht oder nicht zu fassen vermag, der wird glauben, die Künstler unserer Periode haben die Götter zu bilden vermocht nach dem Muster irdischer Erscheinungen, nach beobachteten Zügen des concreten menschlichen Daseins; wer dagegen die angedeutete Göttlichkeit dieser Gestalten begreift, der wird einsehn, daß die Künstler, um sie darzustellen, von Begriffen, ja von Ideen ausgehn mußten, welche in ihrer Reinheit auf Erden nicht verwirklicht sind. Wer aber dieses durchschaut und eingesteht, der muß ferner sich überzeugen, daß das Streben eines Skopas und Praxiteles trotz aller scheinbaren Verschiedenheit von wesentlich demselben Ausgangspunkte wie das eines Phidias und Alkamenes beginnt, und daß der Idealismus den Grundcharakter der attischen Kunst in dieser wie in der vorigen Periode bildet.

In ähnlicher Weise läßt sich die Verwandtschaft der jüngern sikyonisch-argivischen Kunst mit derjenigen Polyklets und der Seinigen bestimmen, auf die jedoch nur mit ein paar Worten einzugehn nöthig sein wird. Die jüngere wie die ältere Periode hält wesentlich am Erz als ihrem Materiale fest, die jüngere wie die ältere Periode macht den Menschen in seiner äußern Erscheinung, und zwar wesentlich den Mann, weil sie nur diesen auf nicht idealem Gebiete frei von bergender Hülle, ohne unwahr zu werden, bilden konnte, zum Hauptgegenstande ihrer Darstellung, die jüngere wie die ältere Periode richtet ihr Streben wesentlich auf die Schönheit der Form als solcher. Demgemäß stimmen die Gegenstände beider Perioden mit einander auf vielen Punkten überein, und demgemäß liegen die Fortschritte der jüngern Zeit über die ältere hinaus hauptsächlich im Technischen und Formellen. Aber allerdings geht die jüngere Zeit über die ältere darin hinaus, daß sie das Moment des Individualismus, das jene verschmäht hatte, vorwiegend

cultivirt und mit diesem dasjenige der persönlichen Charakteristik verbindet, welches die ältere Zeit in ihrem Streben nach mehr abstracter Normalschönheit bei Seite lassen mußte. Hierin liegt denn auch, wie bereits früher bemerkt, trotz aller Gegensätze, die Verwandtschaft der jüngern sikyonischen mit der gleichzeitigen attischen Kunst.

Da auf den Werth und die Bedeutung der Kunst dieser jüngern Periode bereits in der Einleitung und in der Besprechung der einzelnen Erscheinungen genügend hingewiesen wurde, so bleibt hier nichts übrig als zu erwägen, welche Gründe äußerlich und innerlich das Ende dieser Periode bestimmten und welche Elemente des von ihr Geschaffenen die Grundlage der Leistungen der folgenden Zeit bildeten.

Insofern das Schicksal der Kunst mit dem politischen Schicksal der Nation zusammenhangt, haben wir uns zunächst die Lage zu vergegenwärtigen, in welche Griechenland durch Alexander versetzt wurde, und den Einfluß, welchen die veränderte politische Lage auf die Kunst gewann. Es ist schon früher hervorgehoben worden, daß Alexander nur in sehr beschränktem Sinne fördernd auf die Kunst einwirkte, wie dies leicht begreiflich ist. Seine eigene in fortschreitenden Eroberungen sich ausdehnende Weltmonarchie war freilich nur von kurzer Dauer, aber sie hatte in ihrem Gefolge zwei wichtige, und auch für das Gebiet, von dem wir reden, bedeutungsvolle Thatsachen: erstens die Umwandlung der republicanischen Staatsordnung und des städtisch autonomen Gemeinwesens in Monarchien größern Umfanges, und zweitens die Verlegung des politischen Schwerpunktes aus dem Mutterlande Griechenland an die orientalischen Höfe der Nachfolger Alexanders. Da wir nun aber gesehn haben, daß die Blüthe der Kunst überall mit der staatlichen Blüthe zusammenhangt, daß sie äußerlich durch Darbietung der Mittel zu bedeutenden künstlerischen Unternehmungen, innerlich durch die Erweckung des Geistes freudigen Schaffens zu Ehren des Vaterlandes, zu Ehren der heimischen Götter und der großen Männer aus dem politischen Machtbewußtsein des Staates ihre beste Lebenskraft empfing, so werden wir leicht begreifen, daß der Zustand politischer Ohnmacht und Unbedeutendheit, zu dem in der Diadochenzeit die meisten Staaten Griechenlands hinabgedrückt waren, der bildenden Kunst das beste Lebenselement entzog. Wahrlich, wenn wir uns fragen, was für Aufgaben ein griechischer Staat, um dessen Besitz entweder die Könige hin und her stritten, und der von einem Herrn an den andern überging, oder der in der Theilnahme an den Fehden, welche Jahrzehnte lang die halbe Welt bewegten, ohne eigenen Gewinn abgehetzt wurde, was für Aufgaben ein solcher Staat seinen Künstlern stellen konnte, wir würden kaum eine Antwort zu finden wissen, wenn nicht die Geschichte uns eine solche in einzelnen Beispielen darböte, in Beispielen wie dasjenige, daß Athen dem Demetrios Phalereus in einem Jahre dreihundert und sechzig Ehrenstatuen aufrichtete, die wieder zerschlagen und durch goldene des Demetrios Poliorketes ersetzt wurden, als Athen in diesem einen neuen Herrn bekam. Das waren die Aufgaben, welche der Kunst eines Staates blieben, der früher das Größte und Herrlichste geschaffen hatte, was die antike Kunst hervorgebracht hat, Aufgaben, von denen Jeder fühlt, daß sie nicht allein der Kunst geringen Vorschub leisten, sondern daß sie jede wahre Kunst von Grund aus vernichten müssen.

Wenn wir es demnach leicht erklärlich finden werden, daß die Kunst an



ihren bisherigen Hauptpflegestätten ein trauriges Ende fand, so verhält es sich anders mit den neuen Mittelpunkten des politischen Lebens, den Königshöfen der Nachfolger Alexanders. Wie sich an ihnen die Kunst gestaltete im Einzelnen nachzuweisen, ist hier nicht der Ort, das muß vielmehr, so weit dies überhaupt bis jetzt möglich ist, der Darstellung des folgenden Buches vorbehalten bleiben, hier ist zunächst zu erwägen, wie sich im Allgemeinen das neue Königthum zur Kunst verhält. Hierbei kommt dasselbe aber nicht sowohl an sich in Frage, als vielmehr der Umstand von Bedeutung ist, daß es sich nicht um ein nationales Königthum, sondern um Dynastien handelt, welche sich der Herrschaft in den zum großen Theile stammfremden Ländern von außen her bemächtigten und diese in vielfachen Kämpfen gegen einander zu befestigen suchen mußten, Kämpfen, an denen und an deren Siegen so gut wie an deren Niederlagen die Völker keinen innerlichen Antheil hatten. Wenn es aber im Wesen des Königthums liegt, daß es strebt die Kräfte des Staates in sich zusammenzufassen, um sie von sich ausgehend wirksam zu machen, so muß es zu sehr verschiedenen Erscheinungen führen, wenn das Königthum aus dem Volksthum herausgewachsen in der Lage ist, die Interessen des letztern durch sich zur einheitlichen Erscheinung zu bringen, und wenn dasselbe, dem Volksthum fremd, seinen eigenen Interessen und hauptsächlich nur diesen folgt. In diesem letztern Falle, fast durchweg demjenigen der Diadochenmonarchien, wird das Königthum die Kunst nur fördern wo sie zu seiner Verherrlichung beiträgt und sie unbeachtet und unbeschützt lassen, wo die Kunst sich selber ihre Aufgaben auserlesen will. Hieraus folgt, ganz abgesehn von der Frage, in wie fern ein Künstlergenius, um Großes zu wirken, die Freiheit der Selbstbestimmung nöthig hat, eine Verengung des Kreises künstlerischen Schaffens, die Hinweisung desselben auf bestimmte Richtungen, besonders auf das Porträt und die historische Darstellung.

Hierzu gesellt sich das Streben nach Glanz und Pracht als Forderungen des Königthums. Diese Pracht und Herrlichkeit der äußern Erscheinung zu fördern, wird nun auch die dienstbare Kunst herangezogen, und zwar nicht so, daß ihr die Mittel geboten werden, ihre innerlich empfangenen Schöpfungen auch äußerlich mit dem höchsten Schmucke zu umgeben, wie sie dies in den großen Tagen ihrer ersten Blüthe gethan hatte, sondern in der Weise, daß die Kunst nur zur Gestaltung und Anordnung der äußern Pracht verwendet wird. Um zu verstehn, in welchem Sinne dies gemeint ist, braucht man sich nur, um aus der Periode Alexanders selbst die Beispiele zu wählen, an den mit dem höchsten Luxus für eine enorme Summe erbauten Scheiterhaufen des Hephaestion zu erinnern, welchen uns Diodor (17, 114) beschreibt, wie er mit Statuen, zum Theil von Gold und Elfenbein und mit sonstigen Werken der Kunst durchaus geschmückt war, um — verbrannt zu werden, oder an den Leichenwagen Alexanders selbst, ein Bauwerk aus den kostbarsten Stoffen und decorirt mit den reichsten Productionen der Bildnerei. Wo die Kunst zu derartigen vorübergehenden Zwecken verwendet oder gemißbraucht wird, da kann es nicht ausbleiben, daß sie äußerlich, oberflächlich wird und zum bloßen Handwerk hinabsinkt. Wenn aber die Kunst überhaupt in derartiger Weise in Anspruch genommen wird, da muß sie auch in denjenigen Schöpfungen die Innerlichkeit verlieren, die dauernderen Zwecken bestimmt waren; hatte man sich gewöhnt die Werke der Kunst als Mittel des Sinnenreizes zu betrachten, so konnte es nicht fehlen, daß man von allen ihren Productionen

zunächst die Imposanz, den Effect der äußern Erscheinung forderte und um den innerlichen Gehalt sich erst in zweiter Linie, wenn überhaupt, kümmerte. Hiermit zusammen hangt die wachsende Tendenz zum Kolossalen, die sich am überschwänglichsten in dem Gedanken des Architekten Deinokrates ausspricht, den Berg Athos als eine sitzende Figur auszuarbeiten. Dies Streben nach Effect, dies Äußerlichwerden der Kunst können wir aber gleicherweise in den Nachahmungen der Götterbilder früherer Zeit in der folgenden Periode wahrnehmen, indem bei nicht wenigen derselben eine Umwandelung im Sinne des Theatralischen hervortritt, welche gegen die stille Größe und einfache Erhabenheit der Vorbilder aus den früheren Zeiten einen sehr fühlbaren Contrast bildet. Und endlich werden wir Gelegenheit haben, uns zu überzeugen, daß auch in den besten und originalsten Kunstschöpfungen der folgenden Periode das Streben nach Effect, nach unmittelbar ergreifendem und erschütterndem Eindruck auf den Beschauer in der Wahl der Gegenstände und Situationen, in der Art der Composition und der Formgebung in einer Weise hervortritt, welche sich mit einer tiefinnerlichen Auffassung der Aufgaben und der Grenzen der plastischen Kunst nicht mehr auf allen Punkten im Einklang findet.

Fragen wir uns nun schließlich, welches das Erbtheil war, das die vergangenen Perioden der Kunst der folgenden Zeit überlieferte, so werden wir antworten müssen: die Kunst der beiden Perioden der großen Blüthe hatte fast alle Bahnen der originalen Production nicht allein betreten, sondern auch bis zum Ziele verfolgt und ließ der folgenden Zeit neben der Nachahmung und Reproduction ihrer Schöpfungen nur ganz einzelne Pfade über ihre eigenen Grenzen hinaus offen, Pfade, welche die Kunst zum Theil nach äußerem Antriebe betrat. Die Geschichte einerseits und das zum Pathologischen gesteigerte Pathetische andererseits, das war das bisher noch nicht erschöpfte, obwohl ebenfalls schon angebaute Feld der Plastik in der folgenden Periode. War dieser also von der frühern Zeit fast alles Größte und Beste vorweg genommen, so überkam sie dafür von dieser frühern Zeit eine Summe der künstlerischen Bildung, der technischen Meisterschaft, der mustergiltigsten Vorbilder aller Gattungen, welche nicht hoch genug angeschlagen werden kann, ein Erbtheil von so unerschöpflichem Reichthum, daß nicht allein die zunächst folgende Periode, welche diese Erbschaft mit hoher Selbstthätigkeit antrat, von derselben mit vollen Händen ausgeben konnte, sondern daß auch die Enkel und Urenkel die Schätze der Väter nicht zu erschöpfen vermochten. So Herrliches und Großes aber die folgende Periode noch hervorbrachte, Größeres und Schöneres, als wir noch vor kurzer Zeit wußten, dennoch werden wir ihre Leistungen denen der beiden vorhergehenden Perioden nicht an die Seite stellen und die Zeit von den Diadochen Alexanders bis zur Unterwerfung Griechenlands unter römische Herrschaft auch heute noch nicht anders nennen dürfen, als die Zeit der ersten Nachblüthe der Kunst.

Anmerkungen zum vierten Buche.

1) [S. 7.] Wegen des Versuches von Klein, Studien z. griech. Künstlergesch. I, S. 21, diese Werke als solche des jüngern Kephisodotos (aus Ol. 114) zu erweisen, genügt es auf Brunns Widerlegung in den Sitzungsber. der k. bayer. Akad. v. 1880 S. 454 f. zu verweisen.

2) [S. 7.] S. Dütschke, Antike Bildwerke in Oberitalien II, S. 42, Nr. 84.

3) [S. 8.] S. Brunn, über d. s. g. Leukothea in der Glyptothek Sr. M. König Ludwig I. in den Abhandlungen der k. bayer. Akad. v. 1867, vergl. auch dessen Katalog der Glyptothek 4. Aufl. S. 123 f. Nr. 96 und die feingefühlte Besprechung der Gruppe bei Friederichs, Bausteine I, S. 227, Nr. 411. Auf die richtige Deutung waren vor Brunn Stephani, Compte-rendu de la comm. imp. archéol. de St. Pétersbourg v. 1859 p. 106. 135 und Stark, N. Memorie dell' Inst. p. 254—256 gekommen, aber den Beweis durch das münchener Exemplar der athenischen Münze führte erst Brunn. Neuere Litteratur ist bei Wieseler in den Denkm. d. a. Kunst II³, S. 127 verzeichnet. Die von Wieseler erhobenen Bedenken gegen die Brunn'sche Erklärung werden sich erledigen lassen, wozu indessen hier nicht der Ort ist. In der Behandlung der Frage durch Klein, Studien z. griech. Künstlergesch. I, S. 19 f. kann ich keinen Fortschritt anerkennen.

4) [S. 8.] Während Friederichs u. A. die münchener Eirene als Originalwerk behandeln, macht Brunn dafür, daß sie Copie und zwar Copie eines Erzwerkes sei, verschiedene Gründe geltend, die mir freilich keineswegs alle haltbar scheinen, von deren einigen aber, so namentlich von der Behandlung des Haares das Gewicht, ja das wohl ziemlich entscheidende Gewicht füglich nicht verkannt werden kann. Nicht unbedingt für den Charakter der Copie entscheidend sind gewisse Fehler in der Ausführung, indessen mag auf dieselben, die namentlich in der Bildung des Unterleibes und der Hüften (zumal der linken) unverkennbar hervortreten, hiermit hingewiesen sein.

5) [S. 10.] Vergl. meine Griech. Kunstmythologie III, S. 428 u. S. 461 ff.

6) [S. 10.] Der Versuch Kleins a. a. O. S. 18 diesen von Plinius anonym angeführten „Redner" mit dem von Pausanias 1, 8, 2 als neben der Eirene stehend erwähnten Amphiaraos zu identificiren und eine innere Beziehung zwischen beiden Kunstwerken nachzuweisen steht ziemlich ganz in der Luft.

7) [S. 10.] S. Klein a. a. O. S. 19.

8) [S. 10.] Über Skopas ist besonders das aus mehren einzeln erschienenen Abhandlungen zusammengestellte Buch von L. Urlichs: Skopas' Leben und Werke, Greifswald 1863 und dessen Anzeige von Stark im Philologus XXI, S. 415 ff. zu vergleichen. Den Versuch von Klein a. a. O. S. 22 f., aus Plin. 34, 49 und 90 nach dem Vorgange Anderer einen ältern Skopas neben dem berühmten nachzuweisen und demselben eine Anzahl der uns schlechthin als skopasisch überlieferten Werke beizulegen, muß ich jetzt (obgleich ich I, S. 381 mich für denselben hatte gewinnen lassen) nach den Gegenbemerkungen Brunns in den Sitzungsberichten der k. bayer. Akad. von 1880 S. 456 ff. als mißlungen bezeichnen.

9) [S. 10.] Diese Annahme über den Vater des Skopas beruht freilich nur darauf, daß eine ungleich spätere parische Inschrift (aus dem zweiten vorchristlichen Jahrhundert, Corp. Inscr. Gr. II, Nr. 2285 b) einen Künstler Aristandros als Sohn eines Skopas nennt, woraus Boeckh schloß, daß in dieser Familie, wie vielfach in Griechenland, die Namen wechselten, und daß somit auch der 6—7 Generationen ältere Skopas Sohn eines Aristandros, und zwar des bekannten Erzgießers dieses Namens, gewesen sein kann, um so eher, da das chronologische Verhältniß der Künstler zu einander mit dieser Annahme stimmt. Vergl. Urlichs, Skopas S. 3, Brunns Künstlergeschichte I, S. 319 Note.

10) [S. 11.] Vergl. Urlichs, Skopas S. 39 f. In Betreff der Interpunction der Stelle bei Pausanias 8, 28, 1 wird doch wohl Schubart in der Zeitschrift für d. Alt.-Wiss. 1840 Nr. 75 Recht haben; es ist ungleich wahrscheinlicher, daß Pausanias von dem Material der Statuen, als daß er von demjenigen des Tempels redet, und das *καὶ*, in welchem Urlichs a. a. O. Anm.** eine Schwierigkeit findet, bietet eine solche nicht; *λίθου Πεντελεσίου καὶ αὐτός τε (Ἀσκληπιός) ... καὶ Ὑγιείας ἄγαλμα* ist ohne allen Anstoß. Das Relief aus Gortys auf Kreta, Archaeo-



log. Zeitung von 1852 Taf. 38, 1, welches Urlichs nach der Erklärung der Figuren von Curtius (Zeus, Hygieia, Asklepios) zur Vergegenwärtigung des Asklepios des Skopas benutzt, kann ich zu dieser nicht für geeignet halten, da ich (s. meine Griech. Kunstmythol. II, S. 169 f. Relief H) mit Anderen der Überzeugung bin, daß in der jugendlichen Frau Hebe zu erkennen sei, während die Erklärung des jugendlichen Mannes ungewiß, derselbe aber gewiß kein Asklepios ist. Die jugendlichen Darstellungen des Asklepios in den Denkm. d. a. Kunst II, 775 u. 776 haben mit Skopas nichts zu thun.

11) [S. 11.] Vergl. Urlichs a. a. O. S. 5 und Brunn a. a. O. S. 458 f.

12) [S. 11.] Vergl. die nähere Begründung bei Urlichs a. a. O. S. 48 ff.

13) [S. 11.] Vergl. hierüber Brunn a. a. O. S. 458.

14) [S. 11.] Vergl. die Litteratur in der Anm. zu Nr. 1159 meiner SQ.

15) [S. 11.] Den Nachweis hierfür giebt Urlichs a. a. O. S. 63 ff.

16) [S. 12.] Daß diese Statuen eine Gruppe bildeten geht aus Strabons (14, p. 640, SQ. Nr. 1171) Worten: *ἡ μὲν Λητώ ... ἡ δὲ Ὀρτυγία παρέστηκεν* hervor, sie standen also nicht, wie Urlichs a. a. O. S. 115 sagt, in verschiedenen Capellen. Auf die von Streber (in den Abhh. der k. bayer. Akad. Philos.-philol. Cl. I (1835), S. 217 f., unter Urlichs bedingter und Starks (a. a. O. S. 440) unbedingter Zustimmung auf die Leto des Skopas bezogene Figur ephesischer und anderer kleinasiatischer Münzen soll weiterhin (S. 86) unter Euphranor zurückgekommen werden.

17) [S. 12.] Die ersten Zweifel regte Urlichs a. a. O. S. 122 an, obgleich er noch an die Zurückführbarkeit des ludovisischen Ares auf denjenigen des Skopas glaubt; viel entschiedener gegen dieselbe spricht sich Stark a. a. O. S. 435 f. aus, dem auch das Verdienst gebührt, auf das traianische Relief hingewiesen zu haben. Vergl. die neuere Litteratur b. Schreiber, D. ant. Bildwerke in der Villa Ludovisi, Lpz. 1880, S. 85.

18) [S. 14.] Siehe Urlichs a. a. O. S. 122 f., Stark a. a. O. S. 436.

19) [S. 14.] Urlichs a. a. O. S. 124 f., aber vergl. Stark a. a. O. S. 437 u. s. Bernoulli, Aphrodite S. 224 Anm. 2, der mit Recht bemerkt, daß allein schon die Haartracht (Krobylos ist freilich kein richtiger Ausdruck) die capitolinische Statue frühestens an das Ende des 4. Jahrhunderts verweist.

20) [S. 14.] Vergl. Urlichs a. a. O. S. 148 ff., Stark a. a. O. S. 449, Bursian in der Allg. Encyclop. Sect. I, Bd. 82, S. 456 und die bei Urlichs angeführte frühere Litteratur.

21) [S. 15.] Vergl. Urlichs a. a. O. S. 153, der nur, wie auch Stark a. a. O. S. 452 bemerkt hat, mit dem Versuche der Reconstruction viel zu sehr ins Einzelne geht; Bursian a. a. O.

22) [S. 15.] Vergleichsweise die meiste Wahrscheinlichkeit hat noch die von Urlichs a. a. O. S. 147 ausgesprochene, von Stark und Bursian gebilligte Vermuthung, auf welche auch Valentinelli in seinem Catalogo dei marmi scolpiti del museo . . . di Venezia p. 27 gekommen war, daß die Nereïde in Venedig, abgeb. bei Zanetti II, 38, Clarac, Mus. de sculpt. pl. 746 Nr. 1802 auf ein Vorbild des Skopas zurückgehe, nur daß man des kleinen Maßes und der nicht vorzüglichen Arbeit wegen nicht an einen Rest des Originals denken darf. Über die Frage, ob man das große Relief in der Glyptothek in München mit dem Hochzeitszuge des Poseidon und der Amphitrite (Brunn, Verzeichniß Nr. 115) als skopasisch betrachten dürfe, wie Urlichs a. a. O. S. 128 f. annahm, Stark a. a. O. S. 444 f. bestritt, sind neuerdings zwischen Brunn und mir Erörterungen gewechselt worden, welche meine Überzeugung, daß es sich in diesem Relief um eine Arbeit der griechischen Renaissancezeit in Rom, am wahrscheinlichsten der neuattischen Schule handelt, in keiner Weise erschüttert haben; vergl. meine Griech. Kunstmythol. III, S. 361 f., Brunn in den Sitzungsberichten der k. bayer. Akad. Philos.-philol. Cl. 1876 Bd. I, S. 342 ff. und meinen Aufsatz in den Berichten der k. sächs. Ges. d. Wiss. 1876, S. 110 ff., woselbst auch die frühere Litteratur verzeichnet ist.

23) [S. 15.] Vergl. Welcker, Alte Denkmäler I, S. 199 ff., Urlichs a. a. O. S. 18 ff., der aber, und zwar hier noch mehr, als bei der Achilleusgruppe, in allzu viele Einzelheiten eingeht und auf überaus unsicherer Grundlage eine selbst bis in Maßberechnungen sich versteigende Reconstruction giebt. Das Unhaltbare eines solchen Verfahrens hat größtentheils bereits Stark a. a. O. S. 418 nachgewiesen, einige weitere Bemerkungen habe ich in der

2. Aufl. dieses Buches II, S. 146, Anm. 19 hinzugefügt, welche ich hier nicht wiederholen will. Die Erfahrungen, welche wir mit den Reconstructionen der Giebelgruppen von Olympia auf Grund von Pausanias' Beschreibung gegenüber dem gemacht haben, was die Monumente ergeben, werden wohl uns Alle in solchen Arbeiten recht zurückhaltend und vorsichtig machen.

24) [S. 16.] Vergl. G. Treu in der Archaeolog. Zeitung von 1880 S. 98 ff.

25) [S. 16.] Vergl. für die poetische Grundlage dieser Gruppe Welckers Epischen Cyclus 2, S. 136 ff.

26) [S. 16.] Daß der kämpfende Held auf tegeatischen Münzen eine Nachbildung dieses Telephos sei, wie Jahn, Arch. Aufss. S. 167 (vgl. Taf. 1, 5) vermuthet hatte, scheint mir von Urlichs a. a. O. S. 36 widerlegt zu sein.

27) [S. 17.] O. Müller, Handb. § 124. 4. Urlichs, Skopas S. 69. Bursian, Allg. Encyclop. I, Bd. 82, S. 456, und eine Reihe Anderer. Neuestens ist Stephani im Compte-rendu etc. pour l'année 1873 S. 125—145 auf die Frage zurückgekommen, ohne gleichwohl auch seinerseits, so bestimmt er sich für das Motiv der vaticanischen Statue entscheidet, zu einem objectiv sichern und überzeugenden Ergebniß zu gelangen.

28) [S. 17.] Dies ist auch die mir (brieflich) mitgetheilte Ansicht eines Münzkenners wie Julius Friedlaender.

29) [S. 17.] Da sich der Typus der neronischen Münzen auf delphischen sehr ähnlich wiederholt (s. auch Stephani a. a. O. S. 152 Nr. 52), so wäre zu fragen, ob nicht in beiden eine in Delphi aufgestellte Statue des Gottes nachgebildet sei.

30) [S. 18.] Vergl. Urlichs a. a. O. S. 62. Was die s. g. „Marmorstatuette" aus Smyrna, abgeb. in der Archaeolog. Zeitung von 1849 Taf. 1 u. 2 anlangt, welche hier und an manchen anderen Orten eine Rolle spielt, so steht jetzt fest, daß dieselbe eine moderne Fälschung ist und nicht aus Marmor, sondern aus Bisquitporcellan besteht.

31) [S. 19.] Es kann nämlich doch keinem Zweifel unterliegen, daß die Worte des Pausanias in 1, 43, 6, welche in dieser Gestalt in unseren Texten stehn: *εἰ δὴ διάφορά ἐστι κατὰ ταὐτὰ τοῖς ὀνόμασι καὶ τὰ ἔργα σφίσι*, wie ich schon in meinen Schriftquellen zu Nr. 1165 frageweise vorschlug, zu lesen sind *εἴδη διάφορά ἐστι κατὰ ταὐτὰ τοῖς ὀνόμασι καὶ τοῖς ἔργοις σφίσι* d. h.: ihre Gestalten sind verschieden gemäß ihren Namen und ihren Werken. Oder, will man *τὰ ἔργα* beibehalten, so daß sich die ganze Änderung auf Zusammenziehung der Sylben *εἰ δή* in *εἴδη* beschränkt: ihre Gestalten sind verschieden gemäß ihren Namen wie ihre Werke.

32) [S. 19.] Möglicherweise z. B. die Iynx bei Himeros, der Bogen in Eros', die Fackel in Pothos' Hand.

33) [S. 19.] Vergl. über die eine und die andere Lesart Urlichs a. a. O. S. 99 f., Stark a. a. O. S. 428 ff., dem ich nur in dem Hinweis auf die berliner Statuen (Archaeolog. Zeitung von 1861 Taf. 145 u. 146) durchaus nicht folgen kann.

34) [S. 22.] Über die Verwendung von Marmor und Bronze zur Darstellung verschiedener Kunstwerke vergl. Brunns Künstlergesch. 1, S. 354 und besonders 433 f., auch Friederichs, Praxiteles u. d. Niobegruppe S. 60 ff., Vischer, Aesthetik III, 2, S. 374 ff.

35) [S. 23.] Über Praxiteles vergl. außer Brunns Künstlergeschichte I, S. 335 ff. das wesentlich gegen Brunn gerichtete Büchlein von K. Friederichs: Praxiteles und die Niobegruppe, Leipzig 1855, meine Recension desselben in Fleckeisens Jahrbüchern für Philologie Band 71, S. 675 ff., Brunns Antikritik gegen Friederichs im N. Rhein. Mus. XI, S. 161 ff. und meine kunstgeschichtlichen Analekten Nr. 4 in der Zeitschrift für die Alterthumswissenschaft von 1856. Urlichs, Observationes de arte Praxitelis, Würzb. 1858 und Bursian in Fleckeisens Jahrbb. f. Philol. Bd. 77, S. 104 ff., Allg. Encyclop. I, Bd. 82, S. 457 ff. Auf die an den in Olympia aufgefundenen Hermes sich anknüpfende neuere Litteratur soll ihres Ortes zurückgekommen werden.

36) [S. 23.] Gegen die Existenz des ältern Praxiteles, wie dieselbe besonders Klein in s. Studien z. griech. Künstlergeschichte a. a. O. nachgewiesen hatte, hat Brunn in den Sitzungsberichten der k. bayr. Akad. von 1880, Philos.-philol. Cl. S. 435 ff. eine ausführliche, aber nicht durchweg glückliche Polemik erhoben. Es ist nicht dieses Ortes, auf alle Einzelheiten der Brunn-



schen Behauptungen einzugehn; da ich aber den ältern Praxiteles anerkannt habe und auch jetzt noch an demselben festhalte, bin ich zu einigen Bemerkungen über die Frage genöthigt. Die festesten Wurzeln in der Kunstgeschichte hat der ältere Praxiteles in der Stelle des Pausanias 1, 2, 4, in welcher gesagt ist, daß die Inschrift zu den Statuen der Demeter, der Kora und des Iakchos, in attischen, d. h. voreukleidischen Buchstaben geschrieben, diese Statuen als Werke des Praxiteles bezeichnete. Denn da das attische Alphabet Ol. 94, 2 officiell abgeschafft worden ist, können diese Statuen nicht Arbeiten des berühmten Praxiteles sein. „Der Schluß, sagt Brunn S. 439, würde zwingend sein, sofern die Inschrift an den Statuen selbst und von der Hand des Künstlers angebracht gewesen wäre. Aber sie befand sich auf der Wand, auf welche sie keineswegs mit der Aufstellung der Statuen gleichzeitig gesetzt zu sein brauchte.“ Gewiß nicht; aber eben so gewiß konnte sie daselbst nicht lange vor der Verfertigung der Statuen angebracht werden. Wenn aber B. meint, „die Möglichkeit, daß sie dort später, sei es bei Gelegenheit einer Restauration des Gebäudes oder bei einem andern, uns unbekannten Anlaß hinzugefügt sei“ werde Jedermann zugeben, so hat er recht; er hat aber nur unbegreiflicherweise übersehn, daß wenn die Inschrift den Statuen später als bei ihrer Aufstellung hinzugefügt worden ist und dennoch in voreukleidischen Buchstaben, also vor Ol. 94, 2, geschrieben war, hierdurch das Datum der Statuen nicht herabgerückt wird, wie B. wünscht, um sie für Arbeiten des berühmten Praxiteles erklären zu können, sondern lediglich noch weiter hinauf, noch weiter aus dem möglichen Bereiche des Zeitalters des berühmten Praxiteles hinaus. — Wenn man aber dies eine Werk des ältern Praxiteles anerkennen muß, so ergeben sich daraus auch für andere, uns unter dem Namen des Praxiteles überlieferte Werke Consequenzen, welche man eben so wenig wird anfechten können. So, daß wenn B. S. 440 f. weiter gegen die Zurückführung des in Rede stehenden Dreivereins auf einen ältern Praxiteles bemerkt, die Götterbilder in den Tempeln seien in dieser frühern Zeit durchweg Einzelstatuen gewesen und „eine Gruppe der Demeter, der Kora und des Iakchos würde also in der ersten Hälfte der 90er Oll. als eine Anomalie erscheinen“, dies doch lediglich nach der bisher unter uns geläufigen Annahme der Fall ist, daß aber eben diese Annahme sich nunmehr als irrig erweist. Und daraus folgt wiederum, daß man diese irrige Annahme auch nicht gegen die Zurückführung der Gruppen in Mantinea: Leto mit Apollon und Artemis und Hera zwischen Athena und Hebe (Pausan. 8, 9, 1 u. 3) auf den ältern Praxiteles geltend machen kann, obgleich ich bekennen will, daß grade für sie die anderweitigen von Brunn vorgetragenen Argumente es mir recht wohl möglich erscheinen lassen, sie dem jüngern Praxiteles zurückzugeben. — Ob nun alle die Werke, welche Klein dem ältern Praxiteles zugewiesen hat, ihm verbleiben werden, oder ob Brunn mit den Gründen, welche er für des berühmten Praxiteles Urheberschaft bei mehren dieser Werke geltend macht, gegen Klein in diesem und jenem Falle, gewiß aber nicht in allen Recht behalten wird, das ist eine andere Frage, welche ich als offen erklären muß, da mich B. in keinem Falle von der Unmöglichkeit überzeugt hat, daß diese Werke dem ältern Namensgenossen gehören, dem eine Anzahl derselben gewiß verbleiben wird. Denn er selbst steht unerschüttert fest, da auch die Ansicht Rumpfs im Philologus XL, S. 210, es sei wohl möglich, daß eine Inschrift zu einem Werke des berühmten Praxiteles (also frühestens nach Ol. 104) in voreukleidischer Palaeographie geschrieben gewesen sei, gewiß nicht haltbar ist. Und so lange dies der Fall ist wird man sich auch hüten müssen, diejenigen Werke, welche Klein ihm mit größerer oder geringerer Wahrscheinlichkeit zugewiesen hat, ohne vollkommen sichern Gegenbeweis dem jüngern Namensgenossen wieder beizulegen oder sie für die Charakterisirung dieses zu verwerthen.

37) [S. 23.] Das Datum, und zwar als dasjenige der Blüthe des Praxiteles neben der des Euphranor (centesima quarta [Olympiade floruere] Praxiteles, Euphranor) steht in jenem 19. Capitel des 34. Buches des Plinius, dessen Paragraphen eine ganze Reihe von chronologischen Ungeheuerlichkeiten enthalten, so § 49 Phidias' Blüthe in Ol. 83, quo eodem tempore aemuli eius fuere Alcamenes, Critios, Nesiotes, Hegias (vgl. Bd. I, S. 270), ferner et deinde (Ol. 87) Ageladas, sodann rursus 90. Polyclitus . . . Myron, Scopas, welche also, um hierbei stehn zu bleiben, schon an sich geringes Zutrauen erwecken. Dazu kommt, daß Plinius § 50 die Blüthe des Kephisodotos d. ä., also des Vaters des Praxiteles in Ol. 102, also nur 8 Jahre früher setzt, als diejenige des Sohnes, dagegen die Blüthe des jüngern

Kephisodotos, also des Sohnes des Praxiteles § 51 in Ol. 121, d. h. 68 Jahre nach derjenigen des Vaters. Wenn hiernach die Daten für die Blüthe der drei Künstler wie sie Plinius giebt:

Kephisodotos I. Ol. 102 (372)
Praxiteles Ol. 104 (364)
Kephisodotos II. Ol. 121 (296)

unbedingt nicht als richtig anerkannt werden können, so fragt es sich, ob das Stemma, welches Brunn a. a. O. S. 437 mit dem Bemerken aufstellt, 104 bei Praxiteles müsse, wenn nicht den Beginn der Thätigkeit, so doch etwa den Begriff: „inclaruit" bezeichnen, nämlich

Kephisodotos I. Ol. 95—105 (400—360)
Praxiteles Ol. 102—112 (372—332)
Kephisodotos II. Ol. 110—121 (340—296)

es fragt sich, ob dies Stemma genüge, um die Sache in Ordnung zu bringen, da auch so die Daten des jüngern Kephisodotos gegenüber denen des Praxiteles sehr bedenklich bleiben und es zweifelhaft erscheint, ob, während wir bei dem Vater das plinianische „floruit" durch „inclaruit" im Sinne der Anfänge ersetzen, wir bei dem Sohne dasselbe plinianische „floruit" durch den äußersten Punkt oder das Ende der bereits 44 Jahre früher begonnenen Thätigkeit ersetzen dürfen, wie dies in dem B.'schen Stemma geschieht. Da wir die Thätigkeit des jüngern Kephisodotos in einem einzelnen Datum bis nach Ol. 114, 2 hinauf und vielleicht bis um Ol. 124 hinab verfolgen können (s. m. SQ. Nr. 1333 u. 1341), so scheint dies das plinianische Datum für denselben wenigstens einigermaßen zu befestigen; dies aber würde die Nothwendigkeit nach sich ziehn, das Datum 104 selbst für die Anfänge des Praxiteles für falsch zu erklären. Und da das früheste wahrscheinliche Datum des Vaters Kephisodotos I. doch nur in einem terminus post quem, Ol. 96, 4 besteht (s. oben S. 7 und Brunn a. a. O. S. 454 f., wir also nicht gezwungen sind, für denselben als Anfang der Blüthe Ol. 95 und als Ende 105 zu setzen, sondern mit diesen Daten gut und gern einige, vielleicht sogar 3 Olympiaden herabgehn können, so liegt auch in den Daten des Vaters keine Nöthigung, für den Sohn an dem plinianischen 104 festzuhalten. Daß dasselbe, so falsch es sein mag, im plinianischen Texte nicht geändert werden dürfe braucht kaum gesagt zu werden.

38) [S. 24.] Das hat auch wohl Urlichs, Skopas S. 47 nicht sagen wollen, als er schrieb: „schon für das Material wirkte Skopas' Beispiel .... Auch Praxiteles ließ vom Erzgusse ab und wetteiferte mit Skopas im Marmor so erfolgreich, daß" u. s. w. Urlichs läßt Skopas Ol. 100, 3 nach Athen kommen, Praxiteles Ol. 101, selbständig zu arbeiten anfangen (nach Fleckeisens Jahrbb. LXIX, S. 382 in Theben), Skopas beherrschender Einfluß auf die jüngeren attischen Künstler muß jedenfalls bald nach seinem Auftreten in Athen stattgefunden haben (s. auch Urlichs a. a. O. 46 „binnen kurzem gruppirte sich eine Reihe jüngerer Künstler um ihn ... und wahrscheinlich ... Praxiteles); der Erzwerke des Praxiteles, wie sie Plinius 34, 69 f. aufzählt, sind aber zu viele, als daß man sie in wenigen Jugendjahren entstanden denken könnte.

39) [S. 24.] Vergl. Bursian in der Allg. Encyclopädie a. a. O. S. 457.

40) [S. 24.] Über Friederichs' Versuch in der Zeitschrift für die Alterthumswissenschaft von 1856, S. 1 ff. vgl. Bursian in Fleckeisens Jahrbb. LXXVII, S. 106 f. Wie bedenklich es um die Datirung praxitelischer Werke steht kann man aus den mehrcitirten Aufsätzen Kleins und Brunns ersehn.

41) [S. 24.] Vergl. die nähere Begründung in meiner Griech. Kunstmythologie III, S. 564 ff., die Abbildung des eleusinischen Reliefs das. im Atlas Taf. XIV, Nr. 8, auch Mon. dell' Inst. VIII, tav. 45.

42) [S. 25.] Vergl. die Litteratur über dies Werk in m. SQ. Nr. 1203 Anmerkung.

43) [S. 25.] Über die Bedeutung der Paregoros und über das Verhältniß des skopasischen und des praxitelischen Werkes zu einander vergl. Vermuthungen bei Urlichs, Skopas S. 89 f.

44) [S. 25.] Vergl. Näheres in meiner Griech. Kunstmythologie III, S. 433 ff. und das das. S. 663 f. besprochene, Atlas Taf. XVIII, Nr. 15 abgebildete Vasengemälde. Allerdings ist daneben die Vermuthung von Loeschcke in der Archaeol. Zeitung von 1880 S. 102, es handele sich nicht um eine mythologische Darstellung überhaupt, sondern um die genrehafte Votiv- oder Porträtstatue eines spinnenden Mädchens und dieses Werk sei mit anderen



derartigen des Künstlers (der stephanusa (?), pseliumene) zusammenzustellen, zu erwägen; daß aber durch dieselbe die Sache abgemacht sei ist mir aus verschiedenen Gründen nicht wahrscheinlich.

45) [S. 25.] Vergl. m. SQ. Nr. 1204 Anmerkung.

46) [S. 26.] Bei Friederichs, Praxiteles S. 103 f.

47) [S. 26.] Siehe Michaelis, Archaeolog. Zeitung von 1876 S. 168 und was er anführt und vergl. in Betreff der Abweichungen des Münzstempels in Einzelheiten von den Angaben des Pausanias 10, 37, 1 (SQ. Nr. 1216) Stephani im Compte-rendu etc. pour l'année 1875 (Petersb. 1878) S. 141.

48) [S. 26.] Vergl. über diese besonders Welcker, Alte Denkm. I, S. 406 und s. m. SQ. Nr. 1218 Anmerkung.

49) [S. 26.] Vergl. meine SQ. Nr. 1224 Anmerkung.

50) [S. 27.] Über Praxiteles' Erosstatuen vergl. besonders Stark in d. Berichten d. k. sächs. Ges. d. Wiss. 1866, S. 155 f., woselbst in Note 1 die ältere Litteratur angeführt ist.

51) [S. 27.] Vergl. A. Furtwängler, Der Knabe mit der Gans u. der Dornauszieher, Berl. 1876, S. 91 Anm. 43 und was das. angeführt ist.

52) [S. 28.] Daß diese Erzstatuen des Praxiteles nicht mit den marmornen Thespiaden eines unbekannten Künstlers zu identificiren seien, die nach Plin. 36, 39 ebenfalls vor dem Tempel der Felicitas standen, hat Jahn im N. Rhein. Mus. IX, S. 318 in der Note doch wohl mit Recht behauptet.

53) [S. 28.] Vergl. Urlichs, Skopas S. 46 f.

54) [S. 30.] Die auf die Statue bezüglichen Schriftstellen der Alten sind in meinen SQ. unter Nr. 1227—1245 gesammelt; die erhaltenen Nachbildungen hat am vollständigsten J. J. Bernoulli, Aphrodite, Leipz. 1873, S. 206 ff. zusammengestellt, wozu der Aufsatz von A. Michaelis in der Archaeolog. Zeitung v. 1876, S. 145 ff. Berichtigungen und Ergänzungen bringt, vergl. auch Arch. Ztg. v. 1874, S. 41 f. (Exemplar in Lowther Castle) und Schreiber, D. Antiken der Villa Ludovisi S. 118, Nr. 97 (Exemplar Ludovisi). Daß wir den Typus der Statue überhaupt kennen und von anderen Typen der nackten Aphrodite zu unterscheiden vermögen, verdanken wir bekanntlich den zu Ehren des Commodus und der Crispina, resp. des Caracalla und der Plautilla auf Knidos geprägten Schaumünzen (s. im Text Fig. 98 a. b. c.), von denen zunächst verständigerweise nicht bezweifelt werden kann, daß sie die berühmte Statue des Praxiteles, den Stolz von Knidos, in Fig. 98 c. verbunden mit einer Figur des Apollon, und nicht irgendwelche andere Aphrodite wiedergeben wollen, von den aber weiter, auch an sich schon und mag die Freiheit römischer Stempelschneider in der Wiedergabe berühmter Kunstwerke so groß gewesen sein wie man immer glauben will, in keiner Weise abzusehn ist, aus welchem Grunde sie, und zwar wohlbemerkt mehre verschiedene Münzen, nicht nur mehre Exemplare einer und derselben Münze, in Einzelheiten von einander abweichend, in dem Hauptmotive der Composition dagegen durchaus mit einander übereinstimmend, in eben diesem Hauptmotive etwas von dem Originale ganz Verschiedenes gegeben haben sollten. Dazu kommt nun, daß diese Münztypen mit der nicht unbeträchtlichen Reihe statuarischer Wiederholungen, welche wiederum unter einander in Einzelheiten verschieden sind (s. im Text Fig. 99 a. b.), während sie das Hauptmotiv gemeinsam haben, in eben diesem Hauptmotiv, d. h. dem seitlich erhobenen, das Gewand haltenden linken Arme, vollständig übereinstimmen. Nichts desto weniger sind in älterer wie in neuester Zeit gegen die Authentie dieses Typus Bedenken erhoben worden, welche bei der Wichtigkeit der Sache mit einigen Worten zu beleuchten der Mühe werth erscheint. So macht Feuerbach, Gesch. d. griech. Plast. II, S. 124 gegen die Treue der Nachbildungen auf den Münzen geltend, „daß, wie die Alten (?) behaupteten, die knidische Statue von allen Seiten gleich schöne Ansichten darbot. Denn die Seite, auf welcher das niedersinkende Gewand war, das zugleich der Marmorstatue zur Stütze dienen mußte, konnte gewiß nicht mit den übrigen Profilen in gleicher Schönheit dargestellt sein (lies: erscheinen), ja es vernichtete eigentlich die eine der vier Hauptansichten der Statue gänzlich“. Zunächst ist zu bemerken, daß hier nicht „die Alten“ überhaupt in Frage kommen, sondern lediglich Plinius 36, 21 und daß es sehr zweifelhaft ist, ob dessen Worte nec minor ex quacunque parte admiratio so verstanden werden dürfen, wie sie F. versteht, die Statue habe von allen Seiten „gleich

schöne Profile" geboten und ob nicht vielmehr das, was wir bei Luc. Amores 13 u. 14 (SQ. Nr. 1234) lesen, uns zeigt, was Pl.'s Worte eigentlich bedeuten wollen, nämlich, die Statue wird von hinten eben so sehr bewundert wie von vorn. Zweitens aber zeigen uns die statuarischen Nachbildungen, in wie höchst geringem Grade auch die Ansicht der linken Seite der Göttin durch das hier befindliche Gewand beeinträchtigt wird, welches zudem, schön gearbeitet, wie es das vaticanische Exemplar (Fig. 99 a.) zeigt und die Vergleichung des Hermesgewandes in noch höherer Schönheit voraussetzen läßt, zu dem Nackten einen reizvollen Contrast bildet. Drittens aber, wenn dies Gewand, woran nicht zu zweifeln ist, die für die Marmorstatue nöthige Stütze abgab, und zwar eine unendlich viel sinnreichere und feiner ersonnene, als irgend ein an das Bein der Göttin geklebter Baumstamm oder Delphin oder was es sonst gewesen sein könnte, grade die Wiedergabe dieser Stütze in den Münztypen, in welchen die Figur eine Stütze nicht brauchte, für die Treue der Münzen Zeugniß ablegt. Einen andern Einwand erhebt Friederichs, Praxiteles S. 40, freilich in einem Athem, mit dem er die Worte spricht: „so lange ist es gewiß, daß die auf der knidischen Münze erscheinende Aphrodite ein Abbild der praxitelischen ist." Gleich darauf wendet er mit Berufung auf Visconti ein, dies könne doch nicht der Fall sein, weil die Münze den Kopf im Profil zeige, „die knidische Statue aber war ein Tempelbild, und dieses mußte das Antlitz dem eintretenden Beschauer zeigen." Daß die völlige Profilstellung des Kopfes in den Münztypen, den Gesetzen der Reliefbildnerei gemäß, nur für die Münztypen gelte, hat schon Visconti bemerkt und das ist neuerdings von mehren Seiten (auch gegen mich in der 2. Aufl. d. B.) mit vollem Rechte geltend gemacht worden. Die leisere Linkswendung aber und der Niederblick, wie ihn die vaticanische Statue zeigt, wird man dem Original nicht absprechen lassen dürfen, denn grade hierin liegt der beste Theil des Naiven und Unbewußten in der Stellung der praxitelischen Statue. Die Forderung F.'s aber trifft auf diese um so weniger zu, da die knidische Aphrodite kein Tempelbild im strengen Sinne, kein Cultusbild war. Das gesteht Friederichs selbst zu, S. 33. Höchstens aber vom Cultusbilde konnte man verlangen, was Friederichs verlangt und auch dies würde noch sehr starken Bedenken unterliegen; Praxiteles' Statue aber war eine durchaus freie Composition, welche die Knidier nicht etwa in einen bestehenden Tempel setzten, sondern für welche sie ein eigenes, natürlich tempelartiges, Aufbewahrungslocal erbauten. Denn daß eine „aedicula quae tota aperitur ut conspici possit undique effigies" oder, wie Lukian wohl genauer sagt, ein „*ἀμφίθυρος νεώς*" kein Tempel nach dem Cultbegriffe sein könne, muß Jeder zugeben, der das Wesen eines *ναός* kennt. Was aber endlich neuestens Stephani im Compte-rendu etc. pour l'année 1875, S. 138 f. gegen die Autorität der Münzen (von den Statuen spricht er gar nicht) und für seine Behauptung vorgetragen hat, die knidische Aphrodite müsse nach Art der mediceischen Statue und ihrer Verwandten mit der linken Hand den Busen gedeckt haben und könne mit einem seitwärts niederfallenden Gewande nicht versehn gewesen sein, das ist von einer solchen Höhe der Intuition oder von so barer Willkürlichkeit, daß es von keinem „scholastischen" Archaeologen verlangt werden kann, dagegen auch nur ein Wort zu verlieren.

55) [S. 30.] Die Frage, ob die Göttin das Gewand so eben ergriffen habe und an sich ziehe, um sich mit demselben zu bekleiden, wie dies nach der münchener Copie (Fig. 99 b.) und einigen anderen scheinen könnte, oder ob sie es nach der Entkleidung noch hält und fallen zu lassen im Begriff ist, wie das Motiv nach den Münzen und nach der vaticanischen Statue (Fig. 99 a.) allein verstanden werden kann, ist von Michaelis a. a. O. S. 148 fein und richtig im letztern Sinn entschieden worden, namentlich durch Hinweis darauf, daß das Ruhen auf dem rechten Fuß ein Sichabwenden vom links gehaltenen Gewand andeute, während die aus dem Bade kommende, ihr Gewand ergreifende Göttin auf dem linken Fuße ruhen müßte, Vergl. auch Bernoulli a. a. O. S. 211 und Schreiber a. a. O.

56) [S. 32.] Vgl. was über das Exemplar in München, welches doch durch den erhobenen Kopf und den in die Ferne gerichteten Blick, schon die letzte Feinheit des Motivs eingebüßt hat, nicht nur Friederichs, Praxiteles S. 41, sondern Brunn in s. Katalog der Glyptothek unter Nr. 131 sagt: „und auch der feuchte Blick, wie er der liebedürftigen Natur der Göttin zukommt, ist dennoch durchaus frei von jeder Lüsternheit und Coquetterie". Bei dem vaticanischen Exemplar aber kann vollends von dergleichen nicht die Rede sein. Wenn die Worte in Lukians Amores 13 *ἡ μὲν οὖν θεὸς ἐν μέσῳ καθίδρυται . . . δαίδαλμα κάλλιστον*



ὑπερήφανον καὶ σεσηρότι γέλωτι μικρὸν ὑπομειδιῶσα von Verschiedenen verschieden übersetzt worden sind, so darf uns das nicht wundern, denn offenbar enthalten sie einen Versuch Lukians, ein Lächeln zu schildern wie wir es jetzt am Hermes kennen, in Worten aber auch schwer zu charakterisiren im Stande sind.

57) [S. 33.] Die Stellen der Alten s. in m. Schriftquellen Nr. 1249—1264 und vergl. Stark in den Berichten der k. sächs. Ges. d. Wiss. von 1866 S. 162 ff., woselbst S. 155 Note 1 auch die ältere Litteratur verzeichnet ist.

58) [S. 33.] Abgeb. Mus. Pio-Clem. I, 12, Denkm. d. a. Kunst I, Nr. 144, durch Abgüsse und Reproductionen aller Art überall bekannt.

59) [S. 34.] Gerhard u. Panofka, Neap. ant. Bildw. S. 90, Nr. 295, abgeb. Mus. Borbon. VI, tav. 25, Denkmäler d. a. Kunst II, Nr. 630. Uber die bei Gerhard u. Panofka nicht genau, bei Clarac pl. 649, Nr. 1437 dagegen fast ganz richtig angegebenen Ergänzungen aus meinen Beobachtungen Folgendes. Der Kopf mit ergänzter Nase ist unzweifelhaft alt, auch zu der Statue gehörig (bei Clarac: rapportée), und deswegen von anderer Farbe, weil der Körper überarbeitet und verglättet ist. Die Beine sind nicht von demselben, sondern von anderem Marmor, und eben so wenig sind die Arme, von denen es a. a. O. heißt, kein Finger an ihnen sei beschädigt, alt oder von demselben Marmor; eine graue Ader im rechten Arm, dergleichen sich an dem ganzen Werke nicht wiederfindet, spricht entscheidend für die moderne Ergänzung, auf der auch die Unverletztheit der Finger beruht.

60) [S. 34.] Abgeb. b. Bouillon, Mus. des ant. III, 10, 5. Clarac, mus. de sculpt. pl. 266. Nr. 1499. Denkm. d. a. Kunst II, Nr. 688.

61) [S. 34.] Dies ist mit einer den hier in Rede stehenden Erosfiguren entsprechenden Gestalt im Vatican (Galeria dei candelabri Nr. 203), abgeb. in Gerhards Ant. Bildwerken Taf. 93, 2 geschehn, der eine Fackel in die Rechte gegeben ist, welche sie auf einen kleinen Altar senkt, welcher an die Stelle der Psyche in der Gruppe im Louvre getreten ist. Danach wird diese Figur wohl als Todesgenius zu fassen sein; warum ich aber Friederichs, Bausteine S. 268 durchaus nicht beistimmen kann, wenn er hiernach die ganze Reihe der hier behandelten Figuren, namentlich aber den Torso von Centocelle als Todesgenius bestimmen will, ist ohne Weiteres aus dem Texte klar. Fr.'s Behauptung aber, es sei „nicht Liebesmelancholie, sondern Trauer, tiefe Trauer", welche das Antlitz des vaticanischen Eros ausdrücke, ist so augenscheinlich verkehrt, daß dagegen ebenfalls alle Polemik überflüssig wird.

62) [S. 34.] Abgeb. Ancient Marbles in the Brit. Mus. IX, 2, 3, Denkm. d. a. Kunst I, Nr. 145, vgl. Friederichs, Bausteine I, Nr. 447; auch in dem neuesten Guide to the exhibition Galleries of the Brit. Mus. p. 91 wird die Figur nicht als Eros, sondern als „statue of a youth" angeführt.

63) [S. 34.] Die Stellen der Alten in m. SQ. Nr. 1263 f., vgl. Stark a. a. O. S. 156 ff.

64) [S. 34.] S. Kallistratos, Statuen 11, SQ. Nr. 1268 u. vergl. Stark a. a. O. S. 168 f., welchen Michaelis, Archaeol. Ztg. von 1879, S. 175 f. in wesentlichen Punkten berichtigt hat.

65) [S. 35.] In Hettners Verzeichniß 3. Aufl. (1875) Nr. 165, abgeb. in Beckers Augusteum Taf. 63, die sehr schönen antiken Theile allein in der Archaeol. Ztg. v. 1879, Taf. 14, 6.

66) [S. 36.] Vgl. die nackte Aphrodite im westlichen Parthenongiebel und den Eros am Bathron des olymp. Zeus, Aphrodite empfangend, und im Parthenonfriese (Bd. I, S. 335) und s. Urlichs, Skopas S. 90, Stark Philol. XXI, S. 444, Jahn, Berichte d. k. sächs. Ges. d. Wiss. 1854, S. 247 f., auch Furtwängler, Eros in d. Vasenmalerei, München 1874 S. 12 ff.

67) [S. 36.] Vgl. außer Welcker, Alte Denkm. I, S. 406 ff., Feuerbach, Vatican. Apollo S. 226 Note (198 ff. der neuen Ausgabe) und Geschichte der Plastik 2, S. 131 f. Stephani im Compte-rendu etc. p. l'année 1862 p. 166 ff. und besonders Friederichs, Bausteine I, S. 264 f. der mir durchaus das Richtige zu treffen scheint.

68) [S. 37.] Die Litteratur ist sehr sorgfältig verzeichnet in dem Aufsatze von H. Rumpf: D. Hermesstatue aus dem Heratempel zu Olympia im Philol. XL (1881), Hft. 2, S. 197 ff.; nachzutragen ist nur Wieselers „Festrede im Namen der G. A. Univ. zur akad. Preisvertheilung am 4. Juni 1880" und die Abhandlung von Kekulé, Über den Kopf des praxitel. Hermes, 1881.

69) [S. 37.] Wenn hier der Hermes ohne Weiteres als ein Werk des Praxiteles, d. h. des berühmten Praxiteles behandelt wird, so geschieht das, weil selbst Benndorf, welcher im Beiblatt zur Lützow'schen Zeitschrift für bildende Kunst XIII (1878), Nr. 49 einen Zweifel

(mehr nicht) hiergegen ausgesprochen und die Möglichkeit frageweise hingestellt hatte, ob die Statue nicht einem jüngern Praxiteles gehören könne oder ihrem Stil nach müßte, auf welchen als einen Bildhauer man aus einer Stelle im Testamente des Theophrastos (Diog. Laert. V. Theophr. V, § 52) und aus einem Scholion zu Theokrit (Schol. Theocr. Id. V, 105) geschlossen hatte. Vgl. Brunn, Künstlergesch. I, S. 344. II, S. 410. Denn Benndorf selbst ist von dieser seiner Ansicht zurückgekommen, so daß auch schon Kekulé a. a. O. es für unnöthig erklärt, dieselbe jetzt noch zu erörtern. Die Nichtigkeit der Beweisführung Rosenbergs in Westermanns Illustr. Monatsheften 1880 S. 126 ff. für die kecke, positive Behauptung, der Hermes gehöre dem jüngern (3.) Praxiteles, darzuthun ist eine gute Übungsaufgabe für archaeologische Seminarien, eine öffentliche Widerlegung verdient diese Beweisführung nicht, ganz abgesehn davon, daß aus der 3. Vita des Aristoteles (Vitar. scriptor. Gr. min. ed. Westermann p. 402, § 20), worauf ich aus einer brieflichen Mittheilung Brunns aufmerksam geworden bin, und zwar aus den Worten: *διάδοχοι δ᾽αὐτοῦ* (des Aristoteles) *τῆς σχολῆς κατὰ τάξιν ἐγένοντο οἵδε· Θεόφραστος, Στράτων, Πραξιτέλης, Λύκων, Ἀρίστων κτλ.* mit voller Sicherheit hervorgeht, daß der bei Theophrast angeführte Praxiteles gar kein Bildhauer, sondern ein Philosoph gewesen ist, während Brunn a. a. O. II, 410 gewiß mit Recht bereits bemerkt hat, daß der Praxiteles *ἀγαλματοποιός* bei dem Scholiasten Theokrits von diesem erst aus den Versen des Dichters gemacht ist.

70) [S. 37.] Vergl. Archaeolog. Zeitung v. 1880, S. 44 (rechter Fuß der Hermes) u. S. 50 u. 116 (Kopf des Dionysosknaben).

71) [S. 37.] Frühere photographische Abbildungen s. in den Ausgrabungen zu Olympia III, Taf. 6—9. Mancherlei Lithographie- und Holzschnittreproductionen können hier übergangen werden, um so mehr, als der Hermes, ganz besonders aber seine Büste durch mancherlei Originalabgüsse und Verkleinerungen überall verbreitet und allgemein bekannt ist.

72) [S. 38.] In seinen Vorlegeblättern für archaeolog. Übungen Serie A. (Wien 1879) Taf. 12.

73) [S. 38.] Vergl. v. Arneth, Die ant. Gold- u. Silbermonumente des k. k. Münz- u. Ant.-Cabinets, Taf. S. XI, Nr. 4, Text S. 81.

74) [S. 38.] Die wunderlichsten vielleicht von Ch. Waldstein, Praxiteles and the Hermes with the Dionysos-child from the Heraion in Olympia in den Transact. of the R. society of litterature 1880, welcher p. 22 ff. den Ausdruck durch „a sadly abstracted and reflected mood" bezeichnet, von „a half sad smile round his lips, which are not free from an indication of satiety" redet und in dem „element of melancholy, which slowly flowed out of the hands of Praxiteles into all his works" (auch der Eros von Centocelle — s. Anm. 61 — wird hier als echt praxitelisch angezogen) das „subjective element of Praxitelean art" findet, und dieses Element im Charakter und in der Stimmung des Meisters, den er mit Heinrich Heine und Alfred de Musset parallelisirt, aus dem Charakter des Zeitalters ableitet, welches, selbst ohne große Thaten, zwischen denen der vergangenen und der kommenden Periode mitten inne stehe. Ein romantisch-weltschmerzlicher Praxiteles, dem, wie dem sittlich faulen Heine, beim Anblick unschuldiger Kindheit „Wehmuth schleichet in's Herz hinein" hat uns grade noch gefehlt!

75) [S. 39.] In der Illustrirten Zeitung von 1880 Nr. 1857, S. 85.

76) [S. 40.] Abgeb. Mon. dell' Inst. II, 41, 1, wiederholt in den Denkm. d. a. Kunst II, Nr. 345. Vergl. Urlichs, Skopas S. 161, welcher für dieselbe skopasischen Kunstcharakter in Anspruch nimmt.

77) [S. 41.] Versucht ist dies mehrfach, so von Visconti im Mus. Pio-Clem. II, p. 215 ff., Welcker, Katal. des bonner Gypsmus. 2. Aufl. S. 25, E. Braun, Griech. Götterlehre S. 493 u. A.; vergl. Friederichs, Praxiteles S. 18. Stephanis Vermuthung im Compte-rendu pour 1870/71 S. 99, die Statue gehe auf den Satyr *ἀναπαυόμενος* der Protogenes zurück, hat, obwohl „mit voller Zuversicht" ausgesprochen, durchaus keine Wahrscheinlichkeit; in Einzelheiten, welche wir von jenem Gemälde kennen, liegen vielmehr bestimmte Gründe gegen diese Vermuthung vor.

78) [S. 43.] Vergl. hierzu und zum Folgenden meine Kunstmythol. der Demeter Cap. 2 (Griech. Kunstmythol. III, S. 421 ff.) insbesondere S. 432 ff. und Cap. 3, insbesondere S. 447 f.

79) [S. 43.] Abgeb. b. Newton, Discoveries at Halicarnassus, Cnidos and Branchidae pl. 53 (Text p. 375 sqq.) und in meinem Atlas der griech. Kunstmythol. Taf. XIV, Nr. 19 (die ganze Gestalt) und Nr. 14 (der Kopf allein in größerem Maßstabe), vergl. Text S. 456 f. u. S. 447 f.

80) [S. 44.] Vergl. über das Verhältniß dieser Statue zum Diadumenos des Phidias (I, S. 262) und demjenigen des Polyklet (das. S. 389 mit Fig. 85) Stark in den Ber. d. k. sächs. Ges. d. Wiss. 1866, S. 171.

81) [S. 52.] Das Hauptwerk über den Gegenstand ist das Buch von Stark, Niobe und die Niobiden, Leipzig 1863, in welchem auch die gesammte ältere Litteratur auf's genaueste verzeichnet ist; von neuerer sind die Äußerungen von O. Jahn in s. Popul. Aufsätzen: Aus der Alterthumswissenschaft, Bonn 1868 S. 190 ff., Friederichs, Bausteine u. s. w. I, S. 230 ff und, um Unwichtigeres zu übergehn, das jüngste Schriftchen von Meyerhöfer: Die florentiner Niobegruppe, Bamberg 1881 zu nennen.

82) [S. 52.] Vergl. Stark a. a. O. S. 332. Auch neuerdings neigt mehr als Einer eher dem Skopas als dem Praxiteles zu, so Urlichs, Skopas S. 157 f., Stark in der Anzeige von Urlichs' Buche im Philol. XXI, S. 453, Bursian, Allg. Encycl. Ser. I, Bd. 82, S. 160 u. A.

83) [S. 53.] Über die Auffindung und die folgenden Schicksale der Gruppe vgl. außer Stark a. a. O. S. 216 ff. Dütschke, Ant. Bildwerke in Oberitalien III, S. 136 ff.

84) [S. 53.] Vergl. zu der nichts weniger als einfachen Statistik der im Niobesaal in Florenz aufgestellten 20 Figuren außer Stark a. a. O. besonders auch Dütschke a. a. O.

85) [S. 53.] Vergl. Stark a. a. O. Taf. XVI, 9, 10 u. 9a. 10a. und S. 236 ff.

86) [S. 53.] Vergl. Stark a. a. O. S. 241 f.

87) [S. 53.] So möchte Stark S. 272 ff. mit mehren Früheren 1) die zum ursprünglichen Gesammtfunde gehörende florentiner Figur (bei Dütschke Nr. 263), welche bei ihm Taf. XIII, 1 abgebildet ist, allerdings nicht als Niobide, wohl aber als Amme (Trophos) in der Gesammtgruppe festhalten, über deren Nichtzugehörigkeit nach den Bemerkungen von Friederichs, Bausteine u. s. w. I, S. 238 und von Dütschke a. a. O. S. 147 doch kaum noch ein Zweifel sein kann. Friederich's Gedanke, daß dies eine an Kunstwerth geringe Niobe aus einer andern Wiederholung der Gruppe sei, hat für mich etwas durchaus Überzeugendes und ich muß die in der 2. Aufl. dieses Buches aufgeworfene Frage wiederholen, ob nicht der scharfe Knick in ihrem Obergewand an ihrer rechten Seite anstatt von ihrer, jetzt unrichtig restaurirten Hand von derjenigen eines zu ihr geflüchteten, aus einem eigenen Stück Marmors gearbeitet gewesenen Kindes herrührt? — Dagegen möchte Friederichs a. a. O. S. 239 f. 2) die jetzt als Melpomene restaurirte (ob zum ursprünglichen Funde gehörige?) florentiner Figur bei Dütschke Nr. 262 in die Gruppe einreihen, mit deren Beseitigung mir Stark a. a. O. S. 280 ff. durchaus das Richtige getroffen zu haben scheint. — Sehr problematisch erscheint mir (anders als in der 2. Aufl. dieses Buches) 3) Starks Versuch S. 299 ff, in ausführlicher Motivirung die bei ihm Taf. XVII, 13 abgebildete florentiner Figur bei Dütschke Nr. 254, welche in anderen Wiederholungen unzweifelhaft als Psyche (theils mit Schmetterlingsflügeln, theils ohne solche) vorkommt, als eine ursprüngliche, später zur Psyche umgearbeitete Niobide zu erweisen, deren florentiner Exemplar, dessen Rücken er für antik restaurirt hält, während der Einsatz vielmehr modern zu sein scheint, „als rasch für jene Auswahl am Esquilin zurecht gemacht" zu erweisen. Vergl. Dütschke a. a. O. S. 140 in der Anmerkung und was er das. anführt. Was sodann 4) den münchener s. g. Ilioneus oder knieenden Niobiden anlangt begnüge ich mich auf meinen Aufsatz in den Berichten der k. sächs. Ges. d. Wiss. von 1863 S. 1 ff. zu verweisen, dessen negative Argumente, d. h. die gegen die Möglichkeit, daß die Statue zu irgend einer Niobidengruppe gehört habe, von keiner Seite widerlegt, wohl aber durch Brunns feine und richtige Bemerkungen in seinem Katalog der Glyptothek 2. Aufl. zu Nr. 142 über den Gesichtspunkt, von dem aus allein diese Statue gesehn sein wolle, wesentlich bestärkt worden sind. Und nur auf diese kommt es hier an, nicht darauf, ob ich mit meiner Deutung auf Troilos das Richtige getroffen habe oder nicht, obgleich ich mich auch hierin nicht als widerlegt bekennen kann. Über den Versuch von E. Curtius in der Archaeolog. Zeitung von 1868 S. 42 ff., die das. Taf. 6 abgebildete Statue als einen vom Zeusadler bedrohten Ganymedes zu erklären und auf Grund dessen der münchener Figur dieselbe Deutung zu geben, will ich nur auf meine Griech. Kunstmythol. II (Zeus) S. 534 verweisen und hin-

zufügen, daß nach den neuesten, mir privatim mitgetheilten Untersuchungen Dr. Schreibers diese Figur ohne Zweifel ein Pasticcio ist.

88) [S. 53.] Diese Tafel soll, wie ich ausdrücklich bemerken zu sollen glaube, der Frage nach der ursprünglichen Aufstellung in keiner Weise praejudiciren, sondern lediglich die sicheren Bestandtheile der Gruppe zusammenfassen.

89) [S. 54.] Vergl. Stark a. a. O. S. 309 f.

90) [S. 54.] Von Wagner im Tübinger Kunstblatt; vergl. Welcker, Alte Denkm. I, S. 259 ff.

91) [S. 55.] Vergl auch die scharfe, auf diesem Punkt aber gewiß treffende Kritik des Stark'schen Aufstellungsvorschlags von Bruno Meyer in den Wiener Recensionen u. Mittheilungen üb. bild. Kunst 1865 Nr. 6, 8, 9, 11, 13 und Friederichs, Bausteine u. s. w. I, S. 240.

92) [S. 55.] Von Wagner und Thiersch sowie H. Meyer und Lewezow (Die Familie des Lykomedes S. 32); dagegen mit wenigstens zum Theil zutreffenden Gründen Welcker a. a. O. S. 259 ff.

93) [S. 55.] Von Meyerhöfer in seinem in Anm. 81 genannten Schriftchen. Das bedingte Zugeständniß im Texte, daß hier manches Plausibele vorgetragen sei, muß ich hier aber doch noch mit der Einschränkung begleiten, daß der Verf. über die Anordnung der einzelnen Figuren und in der Motivirung dieser Anordnung (z. B. einen zu denkenden Wechsel im Standorte der schießenden Gottheiten während der hier dargestellten Handlung) manches sehr Fragwürdige vorträgt und daß ich ihm bis zu seinen phantasievollen, übrigens nicht ihm allein gehörenden Vermuthungen über den Rundbau, in welchem die Originalgruppe ursprünglich aufgestellt gewesen sei, zu folgen ablehnen muß.

94) [S. 56.] Vergl. Friederichs, Praxiteles u. d. Niobegruppe S. 81 ff.

95) [S. 56.] Diese Annahme hatte ich aufgestellt und zu vertheidigen gesucht in Fleckeisens Jahrbb. für Philol. Bd. LXXI, S. 696.

96) [S. 56.] Von Friederichs, Bausteine u. s. w. I, S. 242.

97) [S. 56.] Bei Stark a. a. O. S. 314 ff.

98) [S. 56.] Daß der Ausdruck „in templo“ im Gegensatze zu „in aede“ oder „in delubro“ bei Plinius die weitere und ursprünglichere Bedeutung des ganzen heiligen Bezirks (τέμενος) nicht allein haben könne, sondern in der That aller Wahrscheinlichkeit nach habe, hat Stark erwiesen a. a. O. S. 130.

99) [S. 56.] Stark a. a. O. S. 318 f. hat hervorgehoben, daß die Figuren der Niobegruppe in allen Wiederholungen wesentlich auf die Betrachtung von einer Seite berechnet sind, und aus der technischen Beschaffenheit den Schluß gezogen: „Die Niobidenstatuen sind wesentlich als neben einander in einer Längenaufstellung stehend und mit einem architektonischen Hintergrunde“ zu denken. Ob dieser Hintergrund (eine Wand) gradlinig oder „etwas gebogen“ („etwas convex gewölbt“ S. 318 ist offenbares Versehn für „concav“) zu denken sei, läßt er mit Recht dahingestellt, während Meyerhöfer (s. Anm. 81 u. 93) eben hierfür eintritt. Mit Recht hat ferner Stark (nach Anderen) hervorgehoben, daß „die Bildung des liegenden Niobiden durchaus einer Aufstellung in bedeutender Höhe widerspricht“.

100) [S. 58.] Vgl. noch Thiersch, Epochen Not. S. 315 f., Welcker, Alte Denkm. S. 255 ff., dessen Gründe auch allgemeine Billigung gefunden haben, wenigstens hat außer bedingtermaßen Friederichs, Bausteine I, S. 244 kein Schriftsteller über die Gruppe nach Welcker daran gedacht, die Götter mit in die Darstellung zu ziehn. Die von Friederichs hingestellte Möglichkeit der Anwesenheit der Götter, von der er selbst sagt, man brauche sie nicht zum Verständniß der Gruppe, scheint mir so lange ziemlich unfruchtbar, bis, ich will nicht sagen das passende Götterpaar unter den erhaltenen Monumenten nachgewiesen, aber wenigstens angegeben ist, wie wir uns dasselbe zu denken haben, damit es mit den Niobiden zusammengehe und ihnen gegenüber erträglich erscheine.

101) [S. 59.] So faßt die Stellung dieses Sohnes auch Friederichs, Bausteine a. a. O. S. 236, anders Stark a. a. O. S. 251, auch Dütschke a. a. O. Nr. 268 „der Kopf neigt sich schmerzlich nach links und gegen den Nacken zurück“. Ich glaube auf die in die Seite gestemmte rechte Hand Gewicht legen zu müssen.

102) [S. 59.] Vergl. Michaelis, Archaeolog. Zeitung von 1874, S. 13, Nr. 5, auch Stark a. a. O. S. 232, der die Augen weniger richtig charakterisirt, als Michaelis. Der Kopf findet sich im Abguß in mehren Sammlungen, unter anderen in Leipzig.

103) [S. 59.] Der Ausdruck des Kopfes der Niobe ist sehr verschieden aufgefaßt worden, vgl. Welcker, Alte Denkm. I, S. 289 f., aber von allen Schriftstellern, die Welcker anführt, offenbar verkehrt. In neuerer Zeit hat Welckers Auffassung, die auch ich zu motiviren suche, allgemeine (ausgesprochene oder stillschweigende) Zustimmung erfahren.

104) [S. 64.] Vergl. die in der Anm. zu Nr. 1311 meiner Schriftquellen angeführte Litteratur. Die wesentlichste Schwierigkeit im Verständniß dieses Werkes oder in der Feststellung der Lesart bei Plinius macht die Herbeiziehung der Stelle des Martial IX, 50, 5; denn das hier stehende Langŏna kann mit mangōnem bei Plinius nicht verbunden werden, so daß das Letztere zu ändern wäre. Da dies aber sehr bedenklich und die Bezugnahme Martials auf eben dieses Werk des Leochares nicht erwiesen ist, so dürfte es gerathen sein, von demselben abzusehen. Ob bei Plinius, wie Bursian, Allg. Encyclop. I, Bd. 82, S. 461, N. 7 will, mangonem et puerum oder etwa mangonem puerumque zu lesen sei, ist nicht sicher, aber wahrscheinlich.

105) [S. 64.] Vergl. O. Jahn in den Nuove Memorie dell' Inst. p. 21 sqq. mit Taf. I, Nr. 12, meine Griech. Kunstmythol. II, S. 54 f.

106) [S. 64.] Vergl. O. Jahn a. a. O. p. 23.

107) [S. 64.] Vergl. meine SQ. Nr. 1306 mit der Anmerkung.

108) [S. 66.] Archaeolog. Beiträge S. 18 ff., vergl. Helbig, Ann. d. Inst. von 1867, p. 326 sqq. u. meine Griech. Kunstmythol. II, S. 520 ff.; die im Text angeführten Exemplare der verschiedenen Classen der Ganymedesdarstellungen sind in meinem Atlas der griech. Kunstmythol. Taf. VIII unter Nr. 4 (Vatican.), Nr. 6 (S. Marco in Venedig), Nr. 15 (Incantadashalle in Thessalonike) abgebildet, die in Parallele gestellten Ledadarstellungen s. daselbst unter Nr. 1, 2 und 17, 18, 22. Vergl. dazu im Text S. 490 ff.

109) [S. 68.] Vergl. meine Griech. Kunstmythol. II, S. 307 ff.

110) [S. 68.] Künstlergeschichte I, S. 334 f.

111) [S. 69.] Vergl. die zu meinen SQ. Nr. 1177 in der Anmerkung verzeichnete Litteratur.

112) [S. 69.] Vergl. Urlichs, Skopas S. 171 ff.

113) [S. 70.] Wiederholt ist diese Beschreibung in Urlichs' Skopas S. 202 ff. und beigefügt ist ihr diejenige der von Newton gefundenen Platten.

114) [S. 70.] A history of discoveries at Halicarnassus, Cnidus and Branchidae. By C. T. Newton, assisted by R. S. Pullan. Lond. 1862. Part. I, mit dem Atlas u. d. T. Discoveries u. s. w. Vol. I. 97 Tafeln. Vgl. auch Newton, Travels and discoveries in the Levant, Lond. 1865 Vol. 2, und siehe Urlichs, Skopas S. 172. Note **.

115) [S. 70.] Pullans und Fergussons Restaurationen sind auf zwei Tafeln in Urlichs' Skopas wiederholt, eine ältere von Cockerell in der Archaeol. Ztg. v. 1847, Taf. 12. Die neueste ist die von Chr. Petersen in seiner Schrift über das Maussolleum. Hamburg 1866.

116) [S. 71.] Plinius braucht von den Künstlern den Ausdruck: „caelăvere Mausoleum“ und: „ab oriente caelavit Scopas“ u. s. w. Während man diesen Ausdruck früher auf Reliefbildnerei bezog, sucht Stark im Philol. XXI, S. 460 ff. ausführlich darzuthun, „caelare“ bedeute „fein ausarbeiten“. So liegt die Sache nun wohl nicht, vielmehr läßt sich nicht bezweifeln, daß Plinius die Ausdrücke caelare und caelatura außer in einem engern auch in dem weitern Sinne von plastischer Kunst, Bildhauerei überhaupt gebraucht, s. Oehmichen, Plinian. Studien S. 191 f. Danach hat Plinius in unserer Stelle gewiß nichts Anderes sagen wollen als: der plastische Schmuck des Maussolleums rühre von den vier Künstlern her, und zwar derjenige an der Ostseite von Skopas u. s. w.

117) [S. 71.] Vergl. auch Urlichs, Skopas S. 189: „Von jenen (den plastischen Monumenten) sind die einzigen, über deren ursprüngliche Aufstellung mit Sicherheit gesprochen werden kann, die Reste der Quadriga“ u. s. w.

118) [S. 76.] Zu den Reliefen vgl. außer den früher genannten Schriften noch Friederichs, Bausteine I, S. 273 ff. Seine Beurteilung ist ziemlich farblos.

119) [S. 78.] In Betreff ihrer von Urlichs, Skopas S. 200, Note * bestrittenen Zugehörigkeit zu diesem Friese vergl. Friederichs, Bausteine I, S. 276 in der Anmerkung.

120) [S. 80.] Vgl. v. Sacken und Kenner, die Sammlungen des k. k. Münz- und Antikencabinets. Wien 1866, S. 41 f., wo auch die Abbildungen angeführt sind. In Betreff des die-

sem Sarkophag anzuweisenden Datums wird die Ansicht der Herren v. Sacken u. Kenner, welche ihn in Phidias' Zeit setzen, schon durch seine Abhängigkeit von den Maussolleums-sculpturen widerlegt; wenn ihn aber Urlichs, Skopas S. 213, in Übereinstimmung mit Steiner, der Amazonenmythus in der antiken Plastik S. 112, und zwar „gewiß" in die Diadochenzeit ansetzt, so muß ich mich dagegen mit Friederichs, Bausteine S. 481 einverstanden erklären, wenn dieser bemerkt: „es ist weder von diesem noch von irgend einem andern der bis jetzt bekannten Sarkophage mit Sicherheit nachzuweisen, daß sie der Blüthezeit der griech. Kunst auch nur nahe stehn."

121) [S. 80.] S. Anm. zu Nr. 1333 meiner Schriftquellen. Wenn Roß diese Inschrift auf die Statuen des Lykurgos und seiner Söhne beziehn will, so dürfte dem die runde Gestalt der nur 0,58 m. im Durchmesser haltenden Basis, auf welcher die Inschrift steht, entgegenstehn; Bergks Ergänzung dieser letztern ist daher die wahrscheinlichere.

122) [S. 80.] Vergl. m. SQ. Nr. 1337 f. mit der Anmerkung.

123) [S. 81.] Wenn es sich um diesen und nicht vielmehr um einen mit Reliefen geschmückten Altar handelt, denn die Lesart ist streitig; s. m. SQ. Nr. 1336 mit der Anm. u. vergl. Klein, Archaeol. epigr. Mitth. aus Österr. IV, S. 22, Anm. 38.

124) [S. 81.] Alte Denkmäler I, S. 317 ff.

125) [S. 82.] Siehe die Nachweisungen in O. Müllers Handb. d. Archaeol. d. Kunst § 385, 4 u. 392, 2.

126) [S. 83.] So nach der Vermuthung von Urlichs: üb. die Quellenregister des Plinius S. 8.

127) [S. 83.] Vergl. das Verzeichniß der attischen oder in Attika hauptsächlich thätigen Künstler dieser Periode in m. SQ. S. 257—264 und die Liste der nachweislich oder wahrscheinlich dieser Zeit angehörenden attischen Porträtstatuen das. S. 265—272.

128) [S. 83.] Den Combinationen des „epistates exercens athletas" mit dem „Achilles nobilis" des Silanion und wiederum dieser Statue mit dem s. g. Achill Borghese im Louvre, die Urlichs in dem Anhange des bonner Winckelmannsfestprogramms v. 1867 „über die Gruppe des Pasquino" S. 40 versucht hat, kann ich mich in keinem Punkte anschließen.

129) [S. 83.] Vergl. Schuster, über die erhaltenen Porträts der griech. Philosophen, Leipz. 1876, S. 13, mit der Recension von Heydemann in der Jenaer Litteraturzeitung von 1876, Artikel Nr. 419.

130) [S. 83.] Vergl. die in m. SQ. Nr. 1359 in der Anmerkung verzeichneten Schriften, von welchen besonders die zuletzt genannte von Hertz die aufgetauchten chronologischen Bedenken beseitigt.

131) [S. 84.] Über die Kunsturteile bei Plinius in den Berichten der k. sächs. Ges. d. Wiss. v. 1850, S. 118.

132) [S. 84.] Griech. Künstlergeschichte I, S. 396.

133) [S. 84.] Vergl. auch Jahn in den Abhh. der k. sächs. Ges. d. Wiss. philol.-histor. Cl. III, S. 717 und über die erhaltenen s. g. Sapphoköpfe Welcker im Katal. des bonner Gypsmuseums 2. Aufl. Nachtr. S. 9. Nr. 183 b., Friederichs, Bausteine u. s. w. I, Nr. 510 u. Nr. 870, Bötticher in der Archaeolog. Zeitung v. 1871, S. 83 ff.

134) [S. 84.] Die Zurückführung des s. g. Achill Borghese auf das Vorbild Silanions bei Urlichs, über die Gruppe des Pasquino, Bonn 1867, S. 35 ff. (vgl. auch oben Anm. 128) ist um so bedenklicher, je bessere Argumente dafür sprechen, daß diese Statue (und ihre Wiederholungen) wahrscheinlich richtiger Ares zu benennen sein wird, und je näher ihre, auch von Conze in s. Beiträgen z. Gesch. d. griech. Plastik S. 9 hervorgehobene Verwandtschaft mit der Doryphorosstatue des Polyklet (s. Bd. I, S. 339, Fig. 84) ist. Dieser Verwandtschaft gemäß wird sich die kunstgeschichtliche Stellung des Achilleus-Ares nur im Zusammenhange mit jenen Statuen denken lassen. Über den münchener Kopf insbesondere vgl. Brunn, Katal. der Glyptothek 2. Aufl. S. 112 f. Nr. 91.

135) [S. 85.] Vergl. die in m. SQ. zu Nr. 1365—1368 angeführte Litteratur. Für die Echtheit der Hände der Amherst'schen Statue hat sich G. Scharf in den Transact. of the R. society of Litt. new. series Vol. IV (vgl. Michaelis, Arch. Ztg. v. 1862, S. 240), gegen dieselbe und für eine moderne (und dann wahrscheinlich nicht richtige) Restauration Wagen in der engl. Ausgabe seiner Kunstwerke u. Künstler in England, Treasures of art in Great Britain IV, p. 337 f. ausgesprochen. In der Übersicht über die engl. Privatsammlungen von Michaelis

in der Arch. Ztg. v. 1874 ist die Amherst'sche Sammlung unter den von dem Verf. selbst nicht gesehenen verzeichnet, dagegen hatte derselbe die Gefälligkeit, mir auf meine Anfrage brieflich das Folgende mitzutheilen: „Durch Scharfs Vermittelung bin ich 1877 einen halben Tag in das sehr schwer zugängliche Knole (so ist die heutige Schreibweise) eingedrungen u. habe den Demosthenes ganz genau untersuchen können. Mein Manuscript (Ancient Marbles in Great Britain. Knole, Nr. 1) ist in England, meine Notizen aber sind mir zur Hand, dazu meine Erinnerung. Danach sind die l. Hand über dem Handgelenk und der r. Arm in der Hälfte des Unterarmes gebrochen, aber mit der Rolle sicher alt, nur in Folge eines Falles oder heftigen Sturzes gebrochen. Marmor, Corrosion u. s. w. lassen gar keinen Zweifel u. auch Scharf überzeugte sich davon. Meines Erachtens liegt eine Umarbeitung des Polyeuktosmotivs vor, für die Zeiten berechnet, wo Demosthenes ganz oder vorwiegend litterarische Berühmtheit war u. daher einer Schriftrolle zu bedürfen schien."

136) [S. 86.] Von Th. Schreiber, Apollon Pythoktonos, Leipzig 1879, S. 70 f. u. 88 f. Auf die Beweisführung dieser Schrift stützt und bezieht sich das im Text Gesagte.

137) [S. 86.] Ergänzt sind, wie der Holzschnitt erkennen läßt: an der Leto der Kopf, der l. Arm von der Hälfte des Oberarmes bis zur Handwurzel, der rechte Arm ebenso mit der Hand, der rechte Fuß und einige weniger erhebliche Stücke im Gewand; an den Kindern beide Oberkörper, die Füße zum größten Theil und einige weitere unwesentliche Kleinigkeiten.

138) [S. 88.] Vergl. für Paris' Jugendgeschichte Welcker, Ep. Cycl. II, S. 90 ff.

139) [S. 89.] Ganz abzusehn von der ungeheuerlichen und lächerlichen Reconstruction des Demos von Parrhasios durch Quatremère-de-Quincy, Monumens et ouvrages de l'art restitués verweise ich auf das, was Brunn, Künstlergeschichte II, S. 109 f. auseinandersetzt, um die Angabe des Plinius 35, 69 annehmbar zu machen. Ich kann im Wortlaute dieser Stelle nichts finden, das verhindern sollte anzunehmen, Parrhasios habe einen Haufen Volks (etwa vor einem Redner) dargestellt mit so vielen, auf das schärfste charakterisirten Individuen, wie Plinius Eigenschaften aufzählt. Auch die Durchbildung so vieler Charakterköpfe in einer Gruppe war keine kleine Aufgabe, die Darstellung aller dieser Eigenschaften an einem Individuum aber muß ich für unmöglich erklären.

140) [S. 90.] Abgebildet in Stuarts Antiquities of Athens Vol. I, chapt. 4, pl. 10—26 auch in Guhl und Caspars Denkmälern der Kunst, 2 Abtheilung B, Tafel 4, Nr. 2. Vgl. neuerdings v. Lützow in der Zeitschr. für die bildende Kunst (Lpz. Seemann) 1868, Hft. 10 u. 11.

141) [S. 92.] So Feuerbach, Gesch. d. griech. Plastik II, S. 144.

142) [S. 94.] Abgeb. b. Stuart and Revett, Antiquities of Athens Vol. II, chapt. IV, pl. 3, wiederholt in Guhl u. Caspers Atlas „Denkmäler der Kunst" II, Taf. 4, Nr. 5.

143) [S. 94.] Handb. der Kunstgesch. S. 185.

144) [S. 94.] Abgeb. in den Ancient Marbles in the Brit. Mus. Vol. IX, pl. 1, woselbst im Texte die früheren Abbildungen angeführt sind; wiederholt fast unerkennbar klein in den Denkm. d. a. Kunst II, Nr. 362.

145) [S. 95.] Vergl. E. Curtius, Ephesos, ein Vortrag u. s. w. Berlin 1874 mit den Anmerkungen; Newton, Essays on art and archaeology, London 1880, p. 210 ff.

146) [S. 95.] Newton, Essays etc. p. 220 bemerkt, daß, wenn Plinius' Angabe (16,79), die Cederndecke des Tempels sei zur Zeit, als er seine Naturalis Historia schrieb (um 77 n. Chr.) 400 Jahre alt gewesen, buchstäblich genommen werden dürfe, sich ungefähr das Jahr 323 v. u. Z. als dasjenige der Vollendung des Tempelbaues ergeben würde, mit welcher N. dann weiter die Aufstellung des berühmten Bildes des Apelles: Alexander mit dem Blitz in der Hand im Artemision von Ephesos in Zusammenhang bringt. Alexander starb im Frühling eben dieses Jahres.

147) [S. 95.] Wood, Discoveries at Ephesos, London 1877, p. 147 ff., Newton a. a. O., Ders. Guide to the Sculptures in the Elgin Room, part 2, London 1881, p. 51 ff.

148) [S. 95.] Vergl. Archaeolog. Zeitung von 1872 S. 72.

149) [S. 97.] „Thanatos, 39. Programm zum Winckelmannsfeste der archaeol. Gesellschaft in Berlin", B. 1879, S. 36 ff.

150) [S. 99.] Transactions of Royal Institute of British Architects 1877, p. 85.

151) [S. 99.] Guide etc. a. a. O. p. 57.

152) [S. 101.] *ΒΑΣΙΛΕΥΣ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ* | *ΑΝΕΘΕΚΕ ΤΟΝ ΝΑΟΝ* | *ΑΘΗΝΑΙΗΙ ΠΟΛΙΑΔΙ* Corp. Inscr. Graec. Nr. 2902, Lebas-Waddington, Inscript. de l'Asie mineure p. 73 Nr. 187. Die Inschrift ist mit einem Theile der plastischen und architektonischen Reste des Tempels in dem „Mausoleum Room" des britischen Museums aufgestellt. Wenn ihr daselbst beigefügt ist „B. C. [d. h. v. u. Z.] 324/3", so ist dies Datum wohl jedenfalls zu spät (323 ist das Todesjahr Alexanders) und die Weihung erfolgte wahrscheinlicher während Alexanders Zug durch Kleinasien Ol. 111, 3 = 334/3 v. u. Z. oder wenigstens nicht lange nachher. Zu dem Architektonischen vgl. Antiquities of Ionia I, chapt. 2.

153) [S. 101.] Vergl. Brunn, Griech. Künstlergesch. II, S. 376 f.

154) [S. 102.] Die untrennbare Zusammengehörigkeit der Sculpturen von Halikarnaß, Ephesos und Priene betont auch Newton, Essays etc. p. 90 u. 91 ganz der im Texte vertretenen Ansicht entsprechend.

155) [S. 102.] Vergl. auch Lützows Zeitschrift für bild. Kunst VII, Beiblatt S. 209 ff. u. Gazette des beaux arts 1878, I, p. 373 sq.

156) [S. 102.] Die Möglichkeit, diese bisher unedirten Proben mitzutheilen, wird der großen Freundlichkeit des Hrn. Prof. Michaelis in Straßburg i/E. verdankt, welcher dem Verf. gestattete von den für ihn und ein von ihm vorbereitetes größeres Werk angefertigten Zeichnungen eine Auswahl vorweg zu publiciren, welche eine Anzahl der am meisten charakteristischen Figuren enthält.

157) [S. 102.] Vergl. meine Griech. Kunstmythologie (Zeus) II S. 375 ff. und was daselbst in Noten und Anmerkungen angeführt ist.

158) [S. 106.] Über die kritischen Versuche, Sinn in den Wortlaut der Stelle des Petronius zu bringen s. d. Anm. zu SQ. Nr. 1450.

159) [S. 106.] Der Zweck der kunstvoll beweglichen Aufstellung (doch offenbar Drehbarkeit), welche Plinius 34, 40 mit den Worten: mirum in eo, quod manu, ut ferunt, mobilis — ea ratio libramenti est — nullis convellatur procellis angiebt, ist unklar.

160) [S. 106.] Vergl. SQ. Nr. 1460 Anmerkung.

161) [S. 106.] Bei Pausanias 9, 30, 1, welche Stelle, verschieden emendirt und erklärt, bald den Dionysos, bald die Gruppe als Werk des Lysippos zweifelhaft erscheinen läßt, vgl. SQ. Nr. 1458' Anm. und Lange, das Motiv des aufgestützten Fußes u. s. w. Leipzig 1879, S. 44, Anm. 3.

162) [S. 107.] Von E. Curtius in der Archaeolog. Zeitung von 1875, S. 1 ff.

163) [S. 107.] Von Benndorf in der Archaeolog. Zeitung von 1865, S. 81 ff.

164) [S. 108.] S. Archaeolog. Zeitung von 1875, Taf. 1 u. 2.

165) [S. 108.] Vergl. z. B. Denkm. d. a. Kunst I, Nr. 156, Handb. § 129, 2.

166) [S. 109.] Denkm. d. a. Kunst a. a. O. Nr. 157, Handb. a. a. O. 3.

167) [S. 109.] Einen in den Hauptsachen wohl richtigen Eindruck von dem Herakles Epitrapezios des Lysippos oder seinen Motiven kann eine kleine Heraklesstatuette im britischen Museum 3. Graeco-roman Room Nr. 142 geben, bei welcher der rechte Arm mit den Äpfeln in der Hand eine falsche Ergänzung ist; abgeb in den Ancient Marbles in the brit. Mus. X, pl. 41, Nr. 3.

168) [S. 109.] a) Abgebildet u. A. bei Clarac, Mus. de sculpt. pl. 785, Nr. 1977. — b) das. pl. 797, Nr. 2096. — c) das. pl. 800, Nr. 2000. — d) das. pl. 800, Nr. 2010. — e) die Gruppe aus Torre del Greco mit jugendl. Herakles das. pl. 794, Nr. 2006 a., die ehemals Campanasche mit bärtigem Herakles in den Mon. dell' Inst. IV, pl. 8. — f) die englische Gruppe bei Clarac a. a. O. pl. 804, Nr. 2015 a. — die florentiner das. pl. 802, Nr. 2016 (vgl. Dütschke, Ant. Bildw. in Oberitalien III, S. 82, Nr. 138) — g) das. pl. 787, Nr. 2005.

169) [S. 109.] Vergl. Welcker, Katal. des bonner Gypsmus. 2. Aufl. S. 171 ff.

170) [S. 110.] Siehe Heuzé, L'Acarnanie et le Mont Olympe pl. 11 u. vergl. Bursian im N. Rhein. Mus. XVI, S. 438.

171) [S. 110.] Eine Gruppe, die Herakles' Kampf gegen Diomedes von Thrakien darstellt, befindet sich im Vatican, abgeb. bei Clarac pl. 797, Nr. 2001, allein sie entspricht der oben angeführten des Kampfes mit Geryon so sehr, daß sie eher für eine Nachbildung dieser mit verändertem Gegenstand als für deren ursprüngliches Gegenstück zu halten sein wird.

172) [S. 110.] Daß auch diese von Lysippos dargestellt waren, was Brunn, Gr. Künstler-

gesch. I, S. 364 bezweifelt hat und nicht Aesop allein, dürfte aus dem Epigramm des Agathias SQ. Nr. 1495, unserer einzigen Quelle für den Aesop wie für die Sieben Weisen, unwidersprechlich hervorgehn, in welchem Lysippos dafür gelobt wird (εὖγε ποιῶν), daß er den Aesop den Sieben Weisen gegenüber oder vor (nicht über, wie Brunn übersetzt) dieselben gestellt habe (στήσαο .... ἑπτὰ σοφῶν ἔμπροσθεν), was nur räumlich und thatsächlich, nicht aber von einem ethischen Vorzuge verstanden werden kann. Daß aber die Sieben Weisen von einer andern, unbekannten Hand gewesen seien, ist in alle Wege unwahrscheinlich.

173) [S. 111.] Gesch. d. griech. Plastik II, S. 162.

174) [S. 111.] Vergl. Wustmann, Apelles' Leben u. Werke, Leipz. 1870, S. 105, Anm. 27.

175) [S. 111.] Über die erhaltenen Bildnisse Alexanders vergl. die neueste, an zwei vorzügliche Exemplare in der gräfl. Erbach'schen Sammlung und im britischen Museum (aus Alexandria) anknüpfende Zusammenstellung von Stark: Festschrift, dem kais. deutschen archaeol. Institut u. s. w. überreicht v. d. Universität Heidelberg; zwei Alexanderköpfe, Leipzig 1879, S. 13 und S. 18 ff.

176) [S. 111.] Siehe die Litteratur über die Büste b. Friederichs, Bausteine u. s. w. I, S. 308.

177) [S. 112.] Dütschke, Ant. Bildw. in Oberitalien III, S. 225, Nr. 515.

178) [S. 113.] Von Blümner in der Archaeolog. Zeitung von 1880, S. 162 f.

179) [S. 113.] Siehe Brunn, Beschreib. der Glyptothek Nr. 153, wo auch die Abbildungen nach einer frühern und der jetzigen Ergänzung (beider Arme und des rechten Beines) angeführt sind.

180) [S. 113.] Von K. Lange in seiner Dissertation: Über das Motiv des aufgestützten Fußes in der ant. Kunst. u. dessen statuar. Verwendung durch Lysippos, Leipzig 1879, S. 52 ff.

181) [S. 113.] Epochen d. bild. Kunst S. 272 Anm. 1. Befolgt von Feuerbach, Gesch. d. griech. Plast. II, S. 165.

182) [S. 116.] Den Beweis hierfür hat K. Lange in der in Anmerk. 180 genannten Schrift S. 31 ff. gegeben.

183) [S. 116.] Vergl. meine Griech. Kunstmythologie III, S. 247 ff.

184) [S. 117.] S. die Nachweise in m. Griech. Kunstmythol. a. a. O. S. 250 f., 254 f.

185) [S. 117.] Dasselbe gilt in vollem Maße von dem von Schliemann in Hissarlik ausgegrabenen Metopenrelief mit dem Viergespann des Sonnengottes, abgeb. in der Archaeolog. Zeitung von 1872, Taf. 64, in welchem, sofern es einem von Lysimachos erbauten Tempel angehört, man eine Anlehnung an lysippische Motive oder einen Nachklang seiner rhodischen Gruppe zu erkennen sich versucht fühlt. Doch ist, wie in der Archaeolog. Zeitung a. a. O. S. 58 f. bemerkt wird, Entstehungszeit und Entstehungsweise dieses Reliefs so wenig aufgeklärt, daß man dasselbe hier wohl besser aus dem Spiele läßt.

186) [S. 118.] Es ist angemessen, hier daran zu erinnern, daß gewiegte Kenner den von Brunn in der Beschreibung der Glyptothek unter Nr. 95 gegenständlich und kunsthistorisch eingänglich behandelten, aber, was auch ich für richtig halte, später als Lysippos datirten s. g. Barberinischen Faun, der in trunkenem Schlafe daliegend ein drastisches Bild derbsinnlicher Natur darbietet, als lysippisch betrachten. Ginge diese Statue auf den Satyrn des L. zurück, so müßte dieser selbstverständlich aus der Liste der jugendschönen Gestalten des Meisters gestrichen werden.

187) [S. 121.] Über den Ausspruch des Lysippos, den Plinius nicht richtig wiederzugeben scheint, und über den Sinn, in welchem derselbe wird verstanden werden müssen, ist viel verhandelt und gerathen worden; ich selbst habe in Nr. 9 meiner kunstgeschichtlichen Analekten in der Zeitschrift für die Alterthumswissenschaft von 1857 Nr. 50 darüber gehandelt. Weit davon entfernt, die Schwierigkeit zu verkennen, welche mit der Annahme verbunden ist, daß Plinius oder sein Gewährsmann Varro einen griechisch überlieferten Ausspruch des Lysippos falsch übersetzt habe, scheinen mir auch jetzt noch die aus seiner wörtlichen Annahme erwachsenden sachlichen Schwierigkeiten so groß, daß ich auf ihre Lösung verzichten muß. Am wenigsten aber kann ich glauben, daß Bursian, welcher in der Allg. Encyclop. I, Bd. 82, S. 464 mit Note 18 den Ausspruch wörtlich faßt, eine auch uur einigermaßen erträgliche Lösung gefunden habe, ja wenn derselbe sagt, Lysippos habe die Menschen dargestellt, wie sie „in Folge günstiger Situation. Bewegung, Beleuchtung dem Beschauer erscheinen", so möchte man glauben, daß er Statuen mit Gemälden verwechselt habe, da ja doch nur der

Maler die Beleuchtungseffecte in seiner Hand hat. Vergl. neuerdings auch Blümner im N. Rhein. Mus. 32, S. 605.

188) [S. 123.] Die verschiedenen Erklärungsversuche sind bei Blümner a. a. O. S. 605 ff. besprochen.

189) [S. 123.] Die Worte des Plinius: „quamquam is constantiam potius imitatus patris quam elegantiam austero maluit genere quam iucundo placere" können ohne Zweifel auch so übersetzt werden, wie ich sie in der 2. Aufl. dieses Buches übersetzt habe, nämlich: „obgleich dieser, indem er vielmehr seines Vaters constantia als dessen elegantia nachahmte, seine Erfolge lieber durch die strenge als die gefällige Kunstgattung erreichen wollte", so daß also der zweite Theil des Ausspruchs in strenger Abhängigkeit vom erstern steht, und ganz überzeugt bin ich durch Blümners Bemerkungen a. a. O. S. 609 noch nicht, daß sie in der That nicht besser so übersetzt würden, da Pl., wenn er den Causalnexus zwischen beiden Gliedern des Satzes hätte aufheben wollen, zweckmäßigerweise vor austero ein et oder atque hätte einfügen müssen. Da indessen die im Texte gegebene Übersetzung, welche mit der Brunn'schen und Blümner'schen Auffassung übereinstimmt, dem Sinne nach das nicht aufhebt, worauf es mir besonders anzukommen scheint, daß nämlich das iucundum genus der Kunstwerke eine objective Folge der subjectiven Eigenschaft des Künstlers, der elegantia sei, so habe ich, um möglichst wenig eigensinnig zu erscheinen die neutralere Form des Satzes in der Übersetzung vorgezogen.

190) [S. 129.] Wenn Brunn Gr. Künstlergesch. I, S. 403 sagt, daß die drei letzten Sätze bei Plinius von „derselbe erfand auch" an, sich nicht auf Lysistratos beziehn können, so weiß ich nicht, wo hiervon der Grund zu suchen sein soll, vielmehr scheint es mir sachlich vollkommen denkbar, wie auch Welcker in seinem Katalog des bonner Gypsmuseums 2. Aufl. S. 7 annimmt, daß Lysistratos, wie er lebende Menschen abzuformen erfand, auch der Erfinder der Gypsabgüsse von Statuen gewesen sei. Diese Kunst auf Butades zu übertragen, wie Brunn will, scheint mir bedenklich, und in wie fern dieser (Butades) die Gypsformung über Bildwerken „zur Darstellung seiner prostypa und ectypa benutzen mochte" ist mir gänzlich unklar. Unzweifelhaft scheint mir nur, daß bei Plinius der Schluß der in Rede stehenden Stelle von den Worten „crevitque res in tantum" an nicht mehr zu dem gehört, was sich auf Lysistratos und seine Gypsformerei bezieht.

191) [S. 132.] Wenn sich schon 1856 Bursian in Fleckeisens Jahrbb. S. 513 f. gegen die Zurückführung des betenden Knaben auf Boëdas „Betenden" erklärt hat, so bin ich mit ihm einverstanden; gegen die Behauptung aber, die berliner Statue zeige mehr polykletische als lysippische Proportionen, wendet sich der Text.

192) [S. 132.] Dies hangt von der Entscheidung der Frage ab, wie man die Worte des Plinius 34, 66 interpungirt; indessen glaube ich, daß man wird behaupten dürfen, daß die Interpunction: itaque optime expressit Herculem Delphis et Alexandrum Thespiis (venatorem), et proelium equestre etc. nicht nur der sonstigen Aufzählungsart des Plinius am meisten entspricht, sondern sich auch aus dem Satze selbst am leichtesten rechtfertigen läßt, leichter als die von Kekulé, Archaeolog. Zeitung von 1865 S. 16 verlangte und von Stephani, Compte-rendu etc. pour 1867, S. 90, Note 4 gebilligte: Herculem Delphis et Alexandrum, Thespiis venatorem et proelium equestre etc. Denn wenn die Statuen des Herakles und des Alexander in Delphi, der venator und das proelium equestre in Thespiae gestanden hätten, so hätte Pl. seinem sonstigen Gebrauche gemäß wahrscheinlich geschrieben: Delphis Herculem et Alexandrum, Thespiis venatorem etc. Daß der Gegenstand Herculem vor dem Aufstellungsorte Delphis genannt wird läßt schließen, daß auch in den folgenden Worten der Gegenstand Alexandrum vor dem Aufstellungsorte Thespiis steht.

193) [S. 133.] Von Kekulé in der Archaeolog. Zeitung von 1865, S. 15 f.

194) [S. 134.] So von Stephani im Compte-rendu etc. pour 1867, S. 90, Anm. 4 und von Furtwängler, der Dornauszieher und der Knabe mit der Gans S. 86 Anm. 16. Mir scheint die von Kekulé gezogene Parallele zwischen dem Claudicans des Pythagoras von Rhegion (Bd. I, S. 203), unter dem sicher Philoktetes zu verstehen ist, und dem venator des Euthykrates, unter welchem Meleagros zu verstehn sein soll, deswegen durchaus verfehlt, weil es sich bei der ersten Statue um ein mit großer Kunst dargestelltes, höchst prägnantes Motiv handelt, welches leicht mehr interessiren konnte, als die Person, an der es dargestellt war,

während dies von dem im Worte venator gegebenen Motiv so wenig gilt, daß man nicht einsieht, wie irgend eine Überlieferung gegen dasselbe den Namen des Meleagros vergessen oder fallen lassen konnte. Entweder also war der venator Alexander, oder er war einer der vielen venatores (Porträts im Jagdcostüm), welche manche andere Künstler neben Euthykrates dargestellt haben.

195) [S. 134.] Die Vermuthung, daß es sich bei dem Alexander venator um eine Jagd, nicht um einen einzelnen Jäger Alexander handele, hat Urlichs, Chrestom. Plin. p. 323 ausgesprochen und hier auch die Combination des von Plinius einzeln genannten Pferdes und der Jagdhunde mit dieser vermutheten Jagd Alexanders gemacht und ich hatte in der 1. und 2. Aufl. dieses Buches mich dieser Vermuthung angeschlossen, indem ich in dieser Jagdgruppe ein an gleichem Orte (in Thespiae) aufgestelltes Gegenstück zu der Kampfgruppe zu erkennen meinte. Doch hat hier Kekulé a. a. O. S. 16 wohl ohne Zweifel mit Recht widersprochen, schon deswegen, weil, abgesehn von der fraglichen Interpunction der Pliniusstelle, der Schriftsteller eine solche Gruppe, wenn nicht durch venationem Alexandri wenigstens Alexandrum venantem, aber nicht venatorem hätte nennen müssen. Hiergegen kann auch das, was Furtwängler, Plinius u. s. Quellen (Fleckeisens Jahrbb. Suppl. Bd. IX) S. 51 sagt, indem auch er eine Gruppe statuirt, nicht aufkommen. Und so muß man denn auch den equum cum fiscinis (Körben) oder cum fuscinis (Gabeln, wie sie zum Aufstellen der Jagdnetze gebraucht wurden) und die canes venantium sich selbst überlassen, wenn man nicht, der Fremdartigkeit und des Unplastischen wegen, welches das Pferd mit Körben hat (worüber freilich Bursian in Fleckeisens Jahrbb. Bd. 87, S. 91 anderer Meinung ist), mit Jahn im N. Rhein. Mus. IX, S. 317 diesen equum in einen coquum cum fiscinis, in einen Koch mit Körben (etwa mit Wild oder Fischen) verändern will, wie dergleichen Figuren erhalten sind, z. B. bei Clarac, Mus. de sculpt. pl. 879 Nr. 2244, 2245, pl. 881 Nr. 2243 A u. B, pl. 882 Nr. 2247 A u. B. Die Jagdhunde würden dann freilich um so isolirter übrig bleiben.

196) [S. 134.] Bei Tatian. c. Gr. 52 (SQ. Nr. 1524), allerdings an sich einem bedenklichen Zeugen, dem aber jeden Glauben zu versagen wir kaum ein Recht haben, ist dies Werk als *Παντευχὶς συλλαμβάνουσα ἐκ φθορέως* angegeben. *Παντευχίς* ist nicht griechisch und wird von Jahn, Archaeol. Zeitg. VIII, S. 239 f. gewiß mit Recht in *Παννυχίς* geändert, was ein bekannter weiblicher, besonders Hetaerenname und der Titel mehrer Komoedien ist. Daß diese Komoedien nach Hetaeren genannt seien, hat schon Lobeck als unwahrscheinlich angesprochen und Jahn macht darauf aufmerksam, daß die Worte *συλλαμβάνουσα ἐκ φθορέως* auch für den Gegenstand des Werkes des Euthykrates nicht füglich an eine Hetaere denken lassen. Dagegen erinnern sie an den Umstand, daß in der neuern attischen Komoedie so häufig ein Mädchen bei einer nächtlichen Feier von einem Jünglinge verführt wird, worauf die Verwickelung des Stückes beruht. Dies mag Alles vollkommen richtig sein, und dennoch weiß ich nicht, ob wir dadurch eine bestimmte Vorstellung von dem Werke des Euthykrates gewinnen, oder wie wir die Annahme eines Einflusses der Komoedie auf die bildende Kunst in diesem Falle verwerthen sollen. Daß Euthykrates' Werk gradezu das darstellte, was die Worte *σ. ἐ. φθ.* besagen, ist mir undenkbar, und die einzige Vorstellung, die ich mir zu bilden vermag, ist die von einer Gruppe, in der etwa eine Entführung dargestellt war, welche der Verführung vorhergehn mußte. Der Name Pannychis mochte auf bezeichnendem Festcostüm des entführten Mädchens beruhen, in welcher Art und in welchem Grade sinnlich die Composition war, vermögen wir nicht zu entscheiden. Bursian in Fleckeisens Jahrbb. 87, S. 91 räth anstatt auf eine genrehafte vielmehr auf eine mythologische Darstellung, nennt als zutreffende die Geschichte von Thyestes und Pelopia und denkt sich eine Gruppe der mit Thyestes ringenden Pelopia, für welche Tatian, weil er die mythologische Bedeutung ignoriren wollte, den Hetaerennamen Pannychis gesetzt habe. Ob mit dieser Erklärung der Kern der Frage getroffen werde, mag dahinstehn; genrehaften Komoedienstoffen sind wir unter den Werken der jüngern attischen Schule, wenn auch nur vereinzelt begegnet.

197) [S. 134.] Der Text folgt der von Urlichs, Chrest. Plin. p. 322 gegebenen Erklärung, welche in der That die von O. Jahn im N. Rhein. Mus. IX, S. 318 erhobenen Schwierigkeiten hinwegzuräumen scheint und auch eine Conjectur von Bursian (Fleckeisens Jahrbb. a. a. O. S. 90) zum überlieferten Texte des Plinius entbehrlich macht.

198) [S. 135.] Die von Michaelis in der Archaeol. Zeitung von 1866 S. 255 ff. gegen die



Zurückführung des hier in Rede stehenden Typus auf Eutychides erhobenen Einwendungen halte ich nicht für begründet; vergl. auch Helbig, Untersuchungen üb. d. campan. Wandmal. S. 285 Note 2 u. Benndorf, Archaeol. Unters. auf Samothrake S. 86.

199) [S. 137.] Daß Brunn dies versucht (s. Künstlergesch. I, S. 437) weiß ich wohl, allein ich stelle in Abrede, daß er es mit Recht und mit Erfolg thue.

200) [S. 138.] Über den Koloß von Rhodos und die sich an ihn anknüpfenden Fragen s. m. SQ. Nr. 1539—1554 und die zu diesen Stellen angeführte neuere Litteratur.

201) [S. 139.] Über sonstige argivisch-sikyonische Künstler wahrscheinlich dieser Zeit vergl. Brunns Griech. Künstlergesch. I, S. 418 ff. und m. SQ. Nr. 1582 ff.

202) [S. 140.] In dieser finden sie ihren Platz in Brunns Künstlergesch. I, S. 267 ff. und 293 ff.

203) [S. 140.] Vergl. Löschcke in der Archaeolog. Zeitung von 1878 S. 12 f. und Brunn in den Sitzungsberichten der k. bayr. Akad., philos.-philol. Cl. von 1880 S. 471 Anmerkung.

204) [S. 140.] Vergl. Brunn, Künstlergesch. I, S. 294 f.

205) [S. 141.] Dies thut Brunn a. a. O. S. 307 und baut darauf sogar weiter gehende Schlüsse über den Kunstcharakter nicht allein der thebanischen Meister, sondern auch der Schüler Polyklets, welche er mit jenen zusammengruppirt.

206) [S. 143.] S. deren Verzeichniß in m. SQ. Nr. 1573—1617.

207) [S. 143.] Nach unseren Texten des Pausanias heißt Boëthos Karthager (*Καρχηδόνιος*), da aber von griechischer Kunst in Karthago sonst keine Nachrichten vorliegen, während Karchedon und Chalkedon auch sonst verwechselt werden, wollte O. Müller (Wiener Jahrbücher 39, 149, Handb. § 159, 1), unter der Zustimmung der meisten Neueren statt Karchedon Chalkedon (in Bithynien) lesen, was sich um so mehr zu empfehlen schien, als eine Inschrift zwei Söhne des Boëthos Nikomedier nennt, und Nikomedia und Chalkedon benachbarte Städte sind. Neuerdings aber hat Schubart (Fleckeisens Jahrbb. 87, S. 308 f.) zur Evidenz bewiesen, daß wir an der Überlieferung festzuhalten haben.

208) [S. 143.] In die Zeit, von der wir reden, setzt auch O. Müller Boëthos an, indem er im Handbuch an der eben erwähnten Stelle von der Toreutik der folgenden Periode redend sagt: „Mentor zwar, der vortrefflichste caelator argenti, gehört der vorigen Periode an, und Boëthos scheint sein Zeitgenoß.“ Eine genauere Betrachtung des Toreutenverzeichnisses bei Plinius 33, 154 f. dürfte für Boëthos' Zeitalter dasselbe Resultat ergeben. Denn dies Verzeichniß scheint rein chronologisch angeordnet zu sein. Vgl. Bursian, Allg. Encyclop. I, Bd. 82, S. 464, Note 20 und was ich in m. Schriftquellen vor Nr. 2167 angeführt habe. Auch Brunn, welcher im I. Bande seiner Künstlergeschichte S. 500 u. 511 Boëthos in die folgende Periode hinabgesetzt hatte, gesteht im II. Bande S. 400 zu, daß Gründe vorliegen, „ihn in eine ältere Zeit, etwa die des Alexander hinaufzurücken.“

209) [S. 143.] Über die Lesarten und Erklärungen der Uberlieferung bei Plinius s. m. SQ. Nr. 1597 Anmerkung.

210) [S. 144.] Von Wieseler in den Gött. gel. Anzeigen von 1877, S. 32, der anstatt des überlieferten, wenn auch nicht sinnlosen, so doch sehr überflüssigen *παιδίον ἐπίχρυσον* *ἐπίχυρτον* bei Pausanias zu lesen vorschlägt.

211) [S. 145.] Die neuere Litteratur ist verzeichnet und die ganze Frage trefflich exponirt bei G. Oertel, Beitr. z. ält. Gesch. der statuar. Genrebildnerei b. d. Hellenen in den Leipziger Studien II (1879), S. 28 ff. Von älterer Litteratur ist außer Brunns Künstlergesch. I, S. 511, welcher ebenfalls den Dornauszieher mit den Werken des Boëthos in Verbindung bringt, etwa noch Bursian zu nennen, welcher in der Allg. Encyclop. Ser. I, Bd. 82, S. 481 Note 79, diese Combination für durchaus haltlos erklärt, und Friederichs, Bausteine u. s. w. I, S. 290, welcher das Werk der Haarbehandlung wegen für wesentlich älter, als diese Periode hält.

212) [S. 145.] Im Besitze Castellanis, abgeb. Mon. dell' Inst. Vol. X, tav. 30 mit Text von Robert in den Annali 1876 p. 124 ff. mit tav. d'agg. N, wieder abgebildet nach Handzeichnungen von Ad. Menzel in der Archaeolog. Zeitung von 1879, Taf. 2 u. 3.

213) [S. 146.] E. Braun in s. Ruinen u. Museen Roms S. 548; vergl. jedoch den Aufsatz von Conze über griech. Porträtköpfe in der Archaeolog. Zeitung v. 1868, S. 1 f. und Friederichs, Bausteine u. s. w. I, Nr. 502 Anm.



214) [S. 146.] Clarac, Mus. de sculpt. V, pl. 842, Nr. 2111.

215) [S. 146.] Clarac a. a. O. pl. 843 u. 848 A. Nr. 2139; vergl. C. Wachsmuth in der Archaeolog. Zeitung von 1861, S. 210. Siehe noch Schuster, d. erhaltenen Porträts der griech. Philosophen, Lpz. 1876, S. 16 mit der Tafel Fig. 1 u. 1 a.

216) [S. 146.] Der Anakreon ist abgeb. in den Mon. d. Inst. VI, 25, vgl. Annali XXXI, p. 155 sq. und O. Jahn in den Abhandll. der k. sächs. Ges. der Wiss., phil.-hist. Cl. III, S. 730 f.; für die andere, bisher nicht publicirte Statue suchte Brunn in einem trotz vortrefflicher Methode im Resultat gewiß verfehlten Vortrage am Winckelmannstage v. 1859 in Rom (s. Archaeolog. Zeitung 1859 Anz. S. 131*) den Namen des Pindar an die Stelle des freilich ebenso wenig passenden Tyrtaeos oder Alkaeos zu setzen; vergl. auch Friederichs a. a. O. Nr. 512.

217) [S. 147.] Vergl. Benndorf u. Schöne, d. ant. Bildwerke des lateran. Museums, Leipzig 1867, S. 153 ff., woselbst auch die Abbildung und die Litteratur angegeben ist; hinzuzufügen ist etwa Friederichs a. a. O. Nr. 503.

218) [S. 147.] Vergl. Welcker, Alte Denkm. V, S. 62 ff. mit Taf. 4, welche ein älteres Project der Wiederaufrichtung von dem Bildhauer Siegel enthält.

219) [S. 147.] Abgeb., aber leider nur in einer malerischen Ansicht in der Lage seiner Auffindung und zum Verpacken aufgerichtet in Newtons Discoveries at Halicarnassus, Cnidus and Branchidae pl. 61; vergl. dessen neueste Äußerungen über den Gegenstand in seinen Essays on art and archaeology p. 82 ff. und in dem Guide to the sculptures in the Elgin room in the department of greek and roman antiquities [British Museum] part. II, p. 57 ff.

220) [S. 148.] Die Sculpturen vom Nereïdenmonumente sind vollständig abgebildet in den Monumenti dell' Instituto Vol. X und zwar die Statuen tav. 11 u. 12, der 1. Fries tav. 13 u. 14, der 2. Fries tav. 15 u. 16, der 3. Fries tav. 17, der 4. Fries tav. 18, die Giebelreliefe in den Annali von 1875, tav. d'agg. DE; das Ganze mit Text von Michaelis in den Annali v. 1874, p. 216 sqq. (Statuen) und 1875, p. 68 sqq. (die Friesreliefe und die Giebel) u. p. 164 sqq. (das Gesammtmonument und seine kunstgeschichtliche Stellung). Auf diese ausführliche und eindringliche Erörterung muß hier, wo eine verhältnißmäßig große Kürze geboten ist, verwiesen werden; abweichende Ansichten und Behauptungen sollen soweit dies in knappem Rahmen möglich ist, in einigen folgenden Anmerkungen ihre Begründung finden; frühere eigene Irrthümer hier im Einzelnen einzugestehn und ausdrücklich zurückzunehmen schien nicht erforderlich, nachdem hier im Allgemeinen ausgesprochen worden, daß sie, zahlreich genug, vorhanden waren. Die gesammte frühere Litteratur ist bei Michaelis verzeichnet, es kann deshalb auf eine Wiederholung dieser Angaben an diesem Orte verzichtet werden.

221) [S. 148.] Von den größeren Statuen (M. d. I. tav. 11. 12 Nr. I—XII) beträgt die Höhe der Schultern als des relativ constantesten Punktes bei Nr. V 1,32 m., bei Nr. I (Schulter gehoben) 1,38 m., bei Nr. II (Schulter etwas gehoben) 1,34 m., bei Nr. VIII (nicht ganz sicher meßbar) 1,34 m., bei Nr. IV 1,38 m., die übrigen Figuren sind Fragmente, deren Höhenmaße nicht in Betracht kommen. Dagegen hat von den kleineren Figuren (M. d. I. tav. 12 Nr. XIII—XV) Nr. 15, als die besterhaltene gemessen, nur 1,10 m. Schulterhöhe. Die zum Theil sehr abweichenden und unter sich sehr verschiedenen Maße der größeren Figuren bei Michaelis (Ann. v. 1874, p. 220, Note 10) rühren daher, daß M. immer den höchsten Punkt. bei Nr. II z. B. den stark erhobenen rechten Arm (mit 1,66 m.) gemessen zu haben scheint. Mit der Reihe der kleineren weiblichen Figuren gehn die Gruppenfragmente (M. d. I. tav. 12 Nr. XVI u. XVII) den Maßen nach zusammen, wie sich, da kein anderes Maß möglich ist, aus dem Wadenumfang der nackten Beine ergiebt. Bei der weiblichen Figur Nr. XV beträgt derselbe 0,27 m., bei dem Manne der Gruppe XVII 0,28 m. Das von diesem Manne getragene Weib aber ist kleiner, sein Wadenumfang nur 0,21 m. Die Maßverschiedenheit der beiden Reihen weiblicher Figuren und die Maßgleichheit der kleineren weiblichen Figuren und der männlichen Figuren der Gruppen ist für die Frage der Aufstellung von Bedeutung.

222) [S. 151.] Die von Gibson (im Mus. of class. antiquities I, p. 141) aufgestellte, von einigen Anderen befolgte nicht glückliche Ansicht, in diesen attributiven Thieren seien die Wahrzeichen verschiedener kleinasiatischer Städte zu erkennen, darf als abgethan gelten; s. Michaelis Ann. v. 1874 p. 223.

223) [S. 151.] Wenn wir die ganze Reihe vollständiger besäßen, als es der Fall ist, würde sich vielleicht herausstellen, daß je zwei dieser Figuren (wie 1 und 2, 4 und 8) einander als

nächstverwandte Gegenstücke entsprochen haben, was für die Anordnung und Abfolge des Ganzen nicht ohne Bedeutung sein würde; erweisen aber und durchführen läßt sich dies wohl nicht mehr.

224) [S. 152.] Nicht zustimmen kann ich Michaelis, wenn er Ann. 74, p. 228 von dem in dem dünnen Gewande fast wie nackt erscheinenden Körper von Nr. 4 behauptet, er zeige zu wenig lebendige und interessante Einzelheiten. Denn sowohl der Nabel wie der Schamhügel (nicht richtig in der Zeichnung tav. XI) und der Beckenrand ist angegeben und nicht minder sind es die feinen Hebungen und Senkungen des Bauches und noch mehr Einzelheiten oder noch größere Deutlichkeit derselben würde den Körper vollends wie nackt erscheinen lassen. So, vollkommen wie nackt, erscheint das rechte Bein bei Nr. 5, wo die Zeichnung die Falten etwas zu scharf accentuirt, besser das linke.

225) [S. 155.] Die einzigen griechischen Analogien, welche Michaelis (Ann. 75, p. 104, Note 107 und p. 109, Note 122) anführt, finden sich in Vasenbildern, von welchen zwei, der Troilosstreifen der Françoisvase (Mon. d. Inst. IV, 55, m. Gall. heroischer Bildwerke Taf. 15, 1) und die Troilosvase (das. Nr. 11) der naiven hocharchaischen Kunst angehören, so daß allein die Vase mit Hektors Verfolgung durch Achilleus vor den Mauern Troias (Gerhard, Auserl. Vasenbb. Taf. 203, m. Gall. Taf. 19, 1) übrig bleibt. Denn das römische Relief aus Tegea, Ann. d. Inst. 1861 tav. d'agg. B. 2 und das ebenfalls römische Silberrelief von Bernay (m. Gall. Taf. 19, 12) kommen für griechische Kunst und die Darstellungen an den tabulae Iliacae für Kunst überhaupt nicht in Betracht.

226) [S. 156.] In den Verhandlungen der Philologenversammlung in Braunschweig 1861 S. 65 ff.

227) [S. 158.] So hatte die Sache Michaelis selbst in den Ann. von 1874 p. 225 beurteilt; in denjenigen von 1875 p. 182 nimmt er dies, nämlich: essere le movenze delle dee troppo forzate per il solo ballare, zurück und meint: un' opinione pregiudicata intorno al significato delle figure (nämlich der Gedanke an Urlichs' Erklärung) allora influi sul giudizio. Ich glaube vielmehr, daß umgekehrt der Verf. damals unbefangen, wenigstens unbefangener als bei der zweiten Beurteilung die Statuen selbst hat auf sich wirken lassen und daß ihn beim zweiten Male die Nothwendigkeit oder der Wunsch, nach Verwerfung von Urlichs' Erklärung eine neue Deutung aufzustellen, befangen gemacht hat.

228) [S. 158.] Es verdient bemerkt zu werden, daß das Fragment 90 a. schwerlich mit demjenigen 90 zusammengehört, denn dies letztere stammt sicher von einer männlichen Figur, 90 a. aber hat einen feinen weiblichen Chiton unter dem Himation.



FÜNFTES BUCH.

DIE ZEIT DER ERSTEN NACHBLÜTHE DER KUNST.

Von um Ol. 120 bis um Ol. 160 (300—140 v. u. Z.).

EINLEITUNG UND ÜBERSICHT.

Zum Verständniß der Schicksale der bildenden Kunst in dem jetzt zu behandelnden Zeitraume, der mit der Unterwerfung Griechenlands unter die römische Herrschaft abschließt, müssen wir uns die politischen und Culturverhältnisse dieser Epoche, der Zeit des Hellenismus, in einem gedrängten Überblicke vergegenwärtigen.

Es ist der weltgeschichtliche Grundcharakter des Griechenthums in allen Perioden seiner eigenthümlichen Entwickelung gewesen, im engsten Raum und mit den geringsten Mitteln durch die allseitige Ausbildung und Verwendung seiner Kräfte das Großartigste zu leisten. Griechenland selbst ist das kleinste Stück Erde, auf dem jemals ein für die Geschicke der Menschheit bestimmender Act der Weltgeschichte gespielt hat, es ist gegenüber den Reichen, mit denen im Conflict sich das Griechenthum zu seiner weltgeschichtlichen Bedeutung herausbildete, fast verschwindend, seine Volkszahl erscheint gegenüber derjenigen der barbarischen Nationen, mit denen die Griechen sich zu messen hatten, als ein winziger Bruchtheil. Dieses kleine Griechenland aber mit der geringen Zahl seiner Einwohner fühlte sich nur den Fremden, den Barbaren gegenüber als ein Ganzes, und hatte thatsächlich seine Einheit nur in gewissen allgemeinen Zügen der Cultur, im Innern zerfiel das griechische Land und die griechische Nation in eine Vielheit von Landschaften und Stämmen, in eine Menge von kleinen Staaten, welche, zum Theil mit einem Gebiete von wenigen Quadratmeilen und mit einer Volkszahl von etlichen Tausenden selbständig und selbst feindlich einander gegenüberstanden. Und auch diese Staaten, die zum Theil durch Eroberungen zusammengeschweißt waren, bildeten noch nicht in jeder Hinsicht die letzten Einheiten, sondern gliederten sich wieder in einer größern oder geringern Zahl von Stämmen, Geschlechtern, Familien, die in mehr als einer Rücksicht einander gegenüber einen nicht unbeträchtlichen Grad von Selbständigkeit und Eigenthümlichkeit und von selbständiger und eigenthümlicher Entwickelung gehabt haben. Freilich dehnte sich das Griechenthum im Laufe der Jahrhunderte über weitere Länderstrecken

aus, bedeckte es mit seinen Colonien fast alle Küsten des mittelländischen Meeres, aber gleichwie diese Colonien nicht von einer Einheit ausgingen, bildeten sie unter sich auch keine Einheit und hatten mit dem Mutterlande nur den Zusammenhang, welcher auch in diesem die Stämme und Staaten an einander band, den bewußten Gegensatz gegen das Barbarenthum, die Gemeinsamkeit der Sprache, die Gleichartigkeit der Verfassung und der Sitten, die Verwandtschaft der Religion.

Sowie aber diese Zerklüftung und Zersplitterung der griechischen Nation letzthin darauf beruht, daß die mannigfaltigen und verschiedenen Anlagen, mit denen sie ausgestattet war, nach individueller Ausbildung rangen, fanden die tausendfachen Kräfte der einzelnen Stämme, Staaten, Geschlechter und Individuen in der Theilung und durch diese den Anlaß und die Nöthigung zur allseitigsten Anspannung und zur durchgreifendsten Entfaltung. Indem jede kleine Einheit selbständig und in sich geschlossen als ein Ganzes dastehn und sich den anderen gegenüber behaupten wollte, mußte sie für die sorgfältigste Pflege aller Keime der Kraft sorgen, von denen manche in einer größern Gemeinschaft nicht in Anspruch genommen worden wären, mußte jedes der kleinen Ganzen sich seinen eignen Mittelpunkt bilden, und um diesen alle seine Mittel zusammenfassen. Und somit beruht die Größe der griechischen Nation im Gegensatze zu der einheitlichen Massenbewegung, welche die Culturentwickelung der Barbarenvölker bezeichnet und bedingt, darauf, daß in der unendlich vervielfältigten Einzelbewegung alle Keime zur Entfaltung, alle Kräfte zur Geltung, alle Mittel zur Verwendung gelangten.

Mit den vorstehenden Sätzen hat etwas Neues nicht ausgesprochen werden sollen; was sie enthalten, ist längst allgemein anerkannt und viel weiter ausgeführt und tiefer begründet, als es hier geschehn konnte. Auch bedarf es dessen nicht; wohl aber mußte an diese Verhältnisse erinnert werden, weil ihre Aufhebung es begreiflich macht, daß das Griechenthum in einer Periode, wie die jetzt zu besprechende, bei der weitesten Ausdehnung seiner Einflüsse, ja seiner Herrschaft am wenigsten von der ihm eigenthümlichen intensiven Kraft offenbart, daß und warum das Griechenthum in einem Zeitraume, wo seine Cultur fast die ganze Welt durchdrang, am unproductivsten in dem Allen war, worin sein weltgeschichtlicher Beruf bestand.

Alexander der Große hatte dem griechischen Kleinstaatenthum ein Ende gemacht, er hatte die Zerklüftung und Zersplitterung Griechenlands aufgehoben und die charakteristische freie Einzelbewegung in eine der griechischen Nation innerlich fremde Massenbewegung mit einem Ziel und Zweck verwandelt, eine Massenbewegung, deren Impulse von ihm allein ausgehn, und der alle Kräfte dienstbar sein sollten. War das Griechenthum erstarkt im Gegensatze zum Barbarenthum, so ging Alexanders Streben auf die Aufhebung dieses Gegensatzes hinaus, so faßte er die Idee eines Weltreiches, in welchem die Sonderentwickelungen der einzelnen Nationen zu einer gemeinsamen Culturentwickelung der Menschheit verschmelzen sollten. Seine Idee ist nie verwirklicht worden. So lange er lebte, hatte er mit der Ausbreitung des Griechenthums und der griechischen Cultur unter den Fremden zu thun, und fand nur für ganz schwache und äußerliche, und eben deshalb nicht grade segensreiche Ansätze und Anfänge der Ausgleichung, wie er sie gedacht hatte, Zeit und Gelegenheit. Mit der Gewalt der Waffen hatte er die fremden Nationen unter das Joch seines Willens gezwungen, hatte er das Grie-

chenthum als siegreiche Macht auf das Barbarenthum zu pfropfen begonnen, ohne daß es ihm möglich wurde, die Culturelemente der unterworfenen Nationen in ihrer eigenthümlichen Kraft für das Griechenthum fruchtbar zu machen. Gewalt und Kampf hatte die Weltmonarchie Alexanders zusammengetrieben, Gewalt und dreißigjährige Kämpfe ließen nach seinem Tode aus dieser Weltmonarchie jene Monarchien entstehn, in denen seine Feldherren und Nachfolger im Barbarenlande hellenische Dynastien gründeten. Und mochten diese Dynastien bemüht sein, sich den Eigenthümlichkeiten der ihrem Scepter unterworfenen Nation anzubequemen, mochten die Ptolemaeer in Aegypten sich als Könige nach Pharaonenart von der Priesterschaft inauguriren lassen, sie blieben fremde Herrscher im eroberten Lande, sie blieben Griechen, das Griechenthum die Stütze ihrer Macht; griechische Sprache ward die herrschende aller Gebildeten, griechische Sitte und Cultur die maßgebende; die Barbaren wurden hellenisirt; aber indem die barbarischen Nationalitäten mehr oder minder in dieses ihnen siegend aufgedrungene Hellenenthum aufgingen, verlor hinwiederum das Griechenthum, dessen Stärke in der Beschränkung auf sich bestanden hatte, in dieser, seinem Wesen nicht entsprechenden Ausbreitung in die fremdartigen Massen den eigentlichen Halt seiner Kraft, seine Individualität, verschwamm es wie ein färbender Tropfen in einer andern Flüssigkeit, ohne gleichwohl sich von den fremden Elementen, mit denen es in Berührung trat, so Viel anzueignen, daß aus dieser Mischung ein originales Neue hätte hervorgehn können.

Wenn die hier mit wenigen flüchtigen Strichen skizzirte Auffassung der Aufgabe, welche dem Griechenthum in dieser Periode zugetheilt war, in der Hauptsache richtig ist, wenn diese Aufgabe mit einem Worte darin bestand, sich auszubreiten, so dürfen wir uns nicht wundern, daß das Griechenthum, anstatt neue Bahnen seiner eigenen Entwickelung aufzusuchen, auf das reiche und sichere Erbtheil seiner großen Vergangenheit zurückgriff und, indem es die Schätze seiner Cultur und seines Geistes zum Gemeingut der halben Welt machen sollte, daß es sich bemühte, sich seines geistigen Besitzes selbst zu vergewissern. In der That scheint sich das Streben dieser Periode, welches sich am deutlichsten in der Geschichte der Litteratur offenbart, und namentlich Gestalt gewinnt in der Sammlung jener riesenhaften Bibliotheken in Pergamon und Alexandria und in der ganzen allseitigen wissenschaftlichen Thätigkeit, welche sich an den in diesen Bibliotheken aufgespeicherten, fast unübersehbaren Vorrath der Schöpfungen vergangener Jahrhunderte anknüpfte, aus dem Verständniß der Bedingungen zu erklären, durch welche allein das Griechenthum seine damalige Aufgabe erfüllen konnte. „Man sollte lernen und wissen, Gelehrsamkeit und Wissenschaft zu fernerem Wachsthum an Andere mittheilen; Meister und Lehrlinge, die sich kastenartig aus der ungebildeten Menge erheben, die nur mittels einer stetigen Tradition gedeihen, treten an die Stelle der originalen und selbstdenkenden Geister, welche sonst nur als Sprecher mitten in einer urteilsfähigen und gleichgestimmten Nation gewirkt hatten. Ein Trieb zum massenhaften Lesen und Schreiben, Polymathie und Polygraphie sind die Hebel der von Alexander gestifteten Welt, schöpferisches Genie hat in ihr keine Geltung“ [1]). Das ist eigentlich das Entscheidende. Unmittelbarkeit und Genialität war der Grundcharakter aller litterarischen Production Griechenlands von Homer bis auf die attische Beredsamkeit gewesen; Mittelbarkeit und Mangel an Genialität, die einzelne Talente nicht ersetzen können, bezeichnen diese



Epoche. An Gelehrsamkeit steht dieselbe unvergleichlich da in der Geschichte der alten Welt, fast unvergleichlich in der ganzen Weltgeschichte; wohl kann die Litteratur als Ganzes gefaßt auf der Grundlage der Gelehrsamkeit Bedeutendes leisten, aber alle Production wird, bewußter oder unbewußter, gefärbt von dem Streben, die großen Vorbilder, von deren Werth man innerlich überzeugt ist, zu erreichen, wo möglich zu überbieten. Deshalb braucht man gegen die Litteratur der hellenistischen Zeit nicht ungerecht zu sein, um zu behaupten, daß ihr die Originalität und Frische abgeht, so durchaus im Drama, im Epos und in der Elegie; und selbst das Idyll Theokrits ist eigentlich nur eine sehnsüchtige Reaction gegen die höfische und Schulbildung und Überbildung, aus der es hervorging. Die beste Kraft vereinigt sich auf die Geschichtschreibung, der die Erforschung der Vergangenheit zum Grunde liegt, und auf die Philosophie, die das Gewordene und Bestehende zu begreifen und zu erklären berufen ist.

Derselbe Mangel an Unmittelbarkeit und Selbständigkeit, welcher die Litteratur kennzeichnet, tritt uns fast aus allen Richtungen des damaligen Lebens entgegen. In der Politik war an die Stelle des selbständigen, auf Bürgerschaft und Bürgertugend beruhenden Staatswesens das monarchische Princip getreten, und zwar in seiner schroffsten Form: der Wille und das Interesse der Höfe und Dynastien beherrschte die Bewegung der Nationen; was sich diesem Willen und Interesse dienend unterordnete, fand seine Förderung von oben her, was sich ihm entgegenstellte, ward unterdrückt. Die Demokratien und Oligarchien des Mutterlandes führten ein Scheinleben unter makedonischer Hoheit, ihr Dasein ermangelte des wirklichen Werthes und der Bedeutung, selbst der achaeische Bund ist nichts als der unfruchtbare Versuch, das alte Staatenthum zu erhalten; nur ganz einzelnen Staaten, namentlich dem handelsreichen und seemächtigen Rhodos war die Fortsetzung einer selbständigen, auf eigener Kraft beruhenden Existenz möglich geworden.

Der religiöse Glaube, schon in der vorigen Epoche vielfach vom Skepticismus benagt und vom Indifferentismus geschwächt, hatte in dieser Zeit fast alle Naivetät, alle Innigkeit verloren, und die Religion war zum leeren Formalismus und Caeremoniengepränge hinabgesunken. „Die persönliche Gestalt der Götter war der Wissenschaft zum Opfer gefallen. Vergebens deutet die stoische Schule die alten Göttersagen in pantheistische Allegorien um, vergebens zieht sich Epikur in den Quietismus blos subjectiver Empfindung zurück; der wachsende Indifferentismus gegen die alte Religion zeigt, daß der innerste Lebensnerv derselben zersetzt und zerfressen war. Die stille, sinnige Lebensgemeinschaft mit der Gottheit war verschwunden, und doch konnte sich das unaustilgbare religiöse Bedürfniß des Volkes bei den kahlen Verstandesresultaten nicht befriedigen [2])." Hier und da griff man nach den Religionsformen der Fremden, mit denen man sich zu mischen gezwungen war, das Fremde als Unverstandenes, Geheimnißvolles begann seinen Reiz zu üben, einzelne Culte, der Isis, des Mithras u. a. wurden in die griechische Religionswelt eingebürgert, daneben erhob sich Astrologie, Zauberei und Sybillenwesen und neben der Verstandesaufklärung blühte der krasseste Mysticismus auf. Und gleicherweise war die Sitte und Zucht des Privatlebens, welche auf dem Bürgerthum beruhte, vielfach gelockert, wie sie bereits in der letztvergangenen Zeit sich darstellt, ihres innern Kerns und ihrer Bedeutung verlustig gegangen, nur die Form des Lebens hatte sich als der Rahmen erhalten, in dem

ein ganz veränderter Inhalt sich bewegte, während der wachsende Hang nach Pracht und Genuß an dem Glanz der Höfe reichliche Nahrung fand und die Bedeutungslosigkeit des individuellen Daseins zum egoistischen Ergreifen jeder Gunst des Augenblicks drängte, und das griechische Volk auch in seinem Privatleben zum Gegenstande herzlicher Verachtung des siegenden Römerthums machte.

Und nun die bildende Kunst. Wäre es nicht ein Wunder zu nennen, wenn in einer solchen Zeit die Kunst Bedeutendes und Neues geschaffen hätte? Die Kunst läßt sich noch weniger als die Litteratur gelehrt behandeln, sie vor Allem will Unmittelbarkeit und Genialität. Die griechische Kunst aber hat während des ganzen Verlaufs ihrer Entwickelung in ganz besonderem Maße mit dem Inhalte des nationalen Lebens im Zusammenhange gestanden, sie ist erstarkt mit dem Erstarken des Volksthums, sie ist groß geworden mit der politischen Größe der Nation, sie hat sich gestützt auf die freie Kraft des hellenischen Geisteslebens, sie hat die Errungenschaften und alle Tüchtigkeit des Volkes in ihren Werken ideal verklärt und monumental verewigt, sie hat ihren besten und schönsten Inhalt aus dem religiösen Glauben entnommen, ihre erhabensten und reinsten Gestaltungen aus dem lebendigen Götterthum und der lebendig überlieferten Sage. Was blieb ihr jetzt? auf welches Volksthum sollte sie sich stützen, an welcher nationalen Größe sich begeistern? welchen religiösen Glauben sollte sie in sichtbarer Gestalt verkörpern, welchen Thaten im idealen Gegenbilde sagenhafter Heroenherrlichkeit unvergängliche Denkmäler gründen?

Man möge in einer Übersicht über das, was wir von dem thatsächlichen Zustande der bildenden Kunst Griechenlands in der Periode des Hellenismus von der befestigten Herrschaft der neuen Reiche bis zum Beginne der römischen Herrschaft wissen, die Antwort auf diese Fragen suchen.

Um zu keinen Mißverständnissen Anlaß zu geben, muß der folgenden Darstellung eine Bemerkung vorangeschickt werden. Wir haben im Verlaufe unserer Betrachtungen gesehn, daß fast keine Epoche der griechischen Kunstgeschichte sich chronologisch scharf mit einem Jahre oder einem Jahrzehnt abgrenzen läßt, fast überall finden wir Übergangserscheinungen, fast überall ragen die Ausläufer der Kunstübung einer ältern Zeit in die Neuschöpfungen der folgenden Periode hinüber. Um aber zu entscheiden, welcher Periode der Entwickelung ein Künstler angehört, müssen wir nicht sowohl nach der letzten Ausdehnung seiner Thätigkeit, als vielmehr darnach forschen, in welchem Boden seine Thätigkeit ihre Wurzeln hat, in welcher Zeit sie ihren Schwerpunkt findet. Da wir dieses einzig berechtigte Princip festgehalten haben, konnte es uns nicht beikommen, Künstler wie Onatas, Hegias, Kritios und Nesiotes, Ageladas, Pythagoras und Kalamis, mögen diese selbst zum Theil noch als rüstige Männer die Zeit der Kunstblüthe nach den Perserkriegen erlebt und in dieser Zeit gearbeitet haben, als Repräsentanten der neuen Periode zu betrachten; sie wurzeln in der alten Zeit, sie waren fertige Männer zur Zeit als Phidias seine ersten Versuche machte, und unstreitig wurden sie berechtigter Weise nach dem Schwerpunkte und Charakter ihrer Thätigkeit als Vertreter der ältern Zeit geschildert. Gleiches muß hier für die Künstler geltend gemacht werden, welche als jüngere Genossen und Schüler der großen Meister der vorigen Epoche die Zeit, von der wir jetzt zu reden haben, erlebten und im Anfange dieser Periode noch zu wirken fortgefahren haben mögen. Wie lange über den Anfang der 120er Olympiaden hinaus Männer wie die Söhne des



Praxiteles, wie die jüngeren Genossen des Skopas, besonders aber die Schüler des Lysippos noch als thätige Künstler wirkten, das wissen wir nicht genau, aber das kann uns deswegen auch gleichgiltig sein, weil der Schwerpunkt ihres Schaffens und der Charakter ihrer Kunst ohne Frage der vergangenen Epoche angehört, und wir nur bei ganz einzelnen derselben Werke finden, welche, wie die Porträts einzelner Feldherren und Nachfolger Alexanders, dem Kreise der um die Mitte der 120er Olympiaden neu beginnenden Periode angehören. Nicht also die letzten Ausläufer des verflossenen Zeitraums, sondern dasjenige haben wir in's Auge zu fassen, was neben und nach diesen sich Neues auf dem Grund und Boden der neuen Zeit erhebt.

In Beziehung auf die Kunst unserer Periode steht ein merkwürdiger Ausspruch bei Plinius (34, 52), welcher der folgenden Untersuchung zum Grunde gelegt werden mag, weil sie an demselben einen bestimmten Halt gewinnt. „Nach der 121. Olympiade hört die Kunst auf (oder ließ nach, erschlaffte oder wie man „cessavit ars“ übersetzen will) und erhob sich erst wieder in der 156., in der Künstler lebten, die sich freilich mit den früher genannten nicht messen konnten, die aber dennoch berühmt waren.“ Plinius redet von dem Erzguß, und es ist hervorgehoben worden [3]), nicht einmal in Beziehung auf diesen sei der Ausspruch strenge richtig. Dies muß zugegeben, dagegen aber behauptet werden, daß der Ausspruch im höhern und weitern Sinne wahr sei, mag ihn der Schriftsteller selbst in diesem Sinne verstanden haben oder nicht; er ist in der Hauptsache richtig und begründet, wenn wir ihn nicht sowohl auf die Kunstübung als auf die Kunstentwickelung beziehn. Die Kunstübung geht ohne allen Zweifel, sogar in sehr regem Betriebe fort, aber eine Fortentwickelung der Kunst in neuen und originalen Schöpfungen tritt uns während dieser Periode hauptsächlich nur an zwei Stätten, in Rhodos und Pergamon entgegen. Ehe dies thatsächlich im Einzelnen belegt wird, muß einem Einwande begegnet werden, welcher, wenn er begründet wäre, dem thatsächlichen Erweise, daß wir aus dem ganzen Zeitraume außer den Werken der rhodischen und der pergamenischen Schule nichts oder doch nur Einzelnes kennen, an dem sich ein Fortschritt, eine selbständige Entwickelung, ein originales Schaffen der plastischen Kunst nicht blos im Formalen und Stilistischen offenbarte, den größten Theil seines Werthes nehmen würde. Diesen Einwand erhebt Brunn [4]), indem er die Gründe für den vorstehenden Ausspruch des Plinius nur zum Theil in der Kunstgeschichte, zum andern Theil in der Geschichte der Litteratur, in der antiken Kunstgeschichtschreibung sucht. Daß die griechische Schriftstellerei über Kunst und Künstler zum großen Theile eben der alexandrinischen Periode angehört, ist richtig, sie bildete einen Theil der gelehrten Bestrebungen, in denen diese Zeit sich hervorthat. „Der Zeitgenossen wird aber, meint Brunn, wie noch heute in neueren Kunstgeschichten, auch damals kaum Erwähnung geschehen sein. Die 121. Olympiade mochte von einem oder einigen Schriftstellern aus einem uns nicht näher bekannten Grunde zum Schlußpunkte gewählt worden sein. Daß Plinius dann in der 156. Ol. einen neuen Anfangspunkt findet, hat seinen Grund in der Kunstschriftstellerei, die sich im letzten Jahrhundert der Republik in Rom entwickelte. Denn diese Olympiade bezeichnet in runder Zahl den Zeitpunkt, in welchem die griechische Kunst in Rom zu einer unbestrittenen Herrschaft gelangte. Während also die römischen Auctoren die älteren Epochen nach den griechischen Darstellungen aus der Diadochenzeit behandeln mochten, über diese selbst

aber ihnen nicht ähnliche Hilfsmittel zu Gebote standen, fanden sie für die ihnen zunächst liegende Zeit die Quellen in Rom selbst. Wie aber z. B. grade in unseren Tagen der sogenannten Zopfzeit eine geringere Aufmerksamkeit zugewendet wird, so mochte auch in Rom bei dem vielfach sichtbaren Streben, sich an die ältere, höchste Entwickelung der Kunst anzuschließen, die Kunst unter den Diadochen vielleicht absichtlich weniger geachtet und geschätzt werden, wenigstens von bestimmten Schulen und Kunstrichtern, welche durch Theoretisiren zu einem gewissen Purismus geführt worden waren."

Diese Stelle mußte ihrer Wichtigkeit wegen ganz mitgetheilt werden, jetzt aber ist zu fragen, in wie fern ist diese Argumentation begründet? Die ihr als Begründung beigefügte Hinweisung auf unsere eigene Schriftstellerei über die bildende Kunst der Gegenwart und der Zopfzeit dürfte deren Richtigkeit zweifelhaft erscheinen lassen. Beachten wir denn unsere Zeitgenossen nicht? schriftstellern wir etwa nicht über das Leben und die Werke eines Cornelius, Rauch, Thorwaldsen und anderer berühmter Meister der Jetztzeit oder der unmittelbar vergangenen Epoche, wenngleich wir es verständiger Weise nicht wagen, Erscheinungen, die uns so nahe stehn, wie diejenigen fernerer, in Anlässen und Resultaten und in ihrem ganzen Verlaufe übersehbarer Perioden geschichtlich darzustellen? Es ist kaum zu befürchten, daß eine künftige Kunstgeschichtschreibung des 19. Jahrhunderts sich über Mangel an gleichzeitiger Überlieferung zu beklagen haben wird, so wenig wie dies bei der Kunst der Renaissance der Fall ist. Und warum soll man glauben, daß dies in der Zeit des Hellenismus anders gewesen sei? Die römische Kunstschriftstellerei läßt Brunn an ihre Gegenwart anknüpfen, die Quellen benutzen, die sie in Rom selbst fand, warum sollte das die Schriftstellerei der hellenistischen Periode nicht ebenfalls gethan haben, wenn sie wirklich bedeutende Werke der Kunst entstehn, wirklich maßgebende und bahnbrechende Genien schaffen und wirken sah? So bar des Selbstgefühles ist keine Zeit, ist auch die Zeit des Hellenismus nicht gewesen, welche die Namen und Werke ihrer Dichter wohl verzeichnete. Und nicht allein diese, auch diejenigen der wirklich bedeutenden, Neues schaffenden Künstler, die Namen der pergamenischen, rhodischen, trallianischen Meister und die Kunde von ihren Werken hat sie der römischen Kunstschriftstellerei überliefert. Was aber unser Verhältniß zur Kunst der Zopfzeit anlangt, mit welchem dasjenige der römischen Kunstschriftstellerei zu der Kunst des Hellenismus in Parallele gezogen wird, so mag zugestanden werden, daß wir der Zopfzeit geringere Aufmerksamkeit schenken als der Periode der ältern Blüthe der Kunst in Deutschland und Italien, aber warum? aus Grille etwa oder aus Flüchtigkeit und Leichtsinn? oder nicht vielmehr deshalb, weil die Werke eben dieser Zopfzeit in Bausch und Bogen der Beachtung weniger würdig, weil sie vielfach unerfreulich, weil sie für die fernere Entwickelung unserer Kunst von keiner fördernden Bedeutung sind, sondern vielmehr überwunden werden mußten, wenn wir zu einer frischen Erhebung der Kunst gelangen wollten. Wohl möglich, daß die römischen Kunstschriftsteller „bei dem vielfach sichtbaren Streben, sich an die frühere höchste Entwickelung der Kunst anzuschließen", die Kunst des Hellenismus aus ähnlichen Gründen weniger beachteten und schätzten. Denn daß dieser Zeitraum kunstleer und kunstlos gewesen sei, kann nur der behaupten wollen, der gegen offenkundige Thatsachen die Augen absichtlich verschließt; wohl aber mag man glauben, daß diese Kunst bei aller Regsamkeit ihres Betriebes im Ganzen



wenig bedeutend, wenig erfreulich, wenig originell gewesen sei, und dafür findet sich außer in dem Schweigen gleichzeitiger und späterer schriftlicher Quellen ein starker Beweis noch in dem Umstande, daß auch die plastische Kunst der folgenden Zeit sich zu derjenigen unserer Epoche verhält wie die Kunst der Gegenwart zu derjenigen der Zopfzeit. Die Architektur der Diadochenperiode hat eine Entwickelung, sei diese wie sie sei; es gehört ihr die reiche und prächtige Ausbildung der korinthischen Ordnung, und es gehört ihr ferner die Fortbildung des Gewölbebaues an; sie darf sich einer neuen und großartigen Gestaltung der Wohnräumlichkeiten, und wahrscheinlich auch der Herstellung einiger neuen Arten von Gebäuden rühmen, und sie ist es wiederum, welche in der Anlage ganzer Städte nach einem Plan und in einem Stil bisher Unerhörtes und Ungeahntes schuf, sie ist es endlich, welche fremdländische Bauformen auf griechischen Boden einführte[5]). Auch von diesem Allen ist unsere litterarische Kunde lückenhaft und oberflächlich, aber was die Architektur dieser Periode Neues und Bedeutendes schuf, das war die Grundlage der fernern Entwickelung, das finden wir wieder, sei es nachgeahmt, sei es weiter entwickelt, in den Bauten der römischen Epoche. Gleiches gilt von der Poesie dieser Epoche, welche, denke man über dieselbe wie man will, zum allergrößten Theile das Vorbild der römischen Kunstpoesie geworden ist, Ähnliches von der Malerei, deren Einflüsse auf die römische an den Gemälden Pompejis und Herculaneums immer klarer und in immer weiterem Umfange nachgewiesen werden. Wo aber ist denn die analoge Erscheinung auf dem Gebiete der Plastik? Wo sind denn die Elemente der spätern Sculptur der römischen Zeit, die sich nicht entweder aus dem Zurückgehn auf die Schöpfungen der Blüthezeit der griechischen Kunst oder aus einer eigenthümlichen originalen Gestaltung auf der Grundlage des römischen Nationalcharakters und der Zeit- und Culturverhältnisse der römischen Epoche ableiten lassen, und die zu verstehn wir auf Vorbilder und Anstöße aus der Zeit schließen müßten, von der wir reden? Wenn nicht Alles täuscht, so sind derartige Elemente nur in einer Richtung zu erkennen, in der historischen Kunst, deren Keime, wie wir sahen, allerdings in der lysippischen Kunst und deren erste Ausbildung in einem Werke des Euthykrates liegen, deren eigentliche Gestaltung aber als das Eigenthum einer Kunstschule unserer Epoche, der pergamenischen, nicht angefochten werden soll. Was immer sonst die griechische Kunst der römischen Zeit und was die eigenthümlich römische Kunst hervorbrachte, das ruht wesentlich auf der Grundlage der Schöpfungen der griechischen Kunst zwischen Perikles und Alexander, oder es ist ganz neu und nur aus sich selbst zu erklären. Dies gilt in der Hauptsache auch von dem Formalen und Stilistischen, obgleich auf dieses der Realismus und die Verfeinerung der Technik in der Diadochenperiode noch am meisten Einfluß gewonnen hat.

Nach Zurückweisung des Einwandes, daß die Geringfügigkeit dessen, was wir von Kunst und Kunstwerken außer auf Rhodos und in Pergamon finden, nur scheinbar sei und auf mangelhafter Überlieferung beruhe, wenden wir uns jetzt zur Rundschau in Griechenland, um an den Thatsachen die Richtigkeit des plinianischen Ausspruches: die Kunst hatte nachgelassen, in dem oben angegebenen Sinne, zu prüfen.

Natürlich wenden wir den Blick zuerst auf die großen Pflegestätten der Plastik in den vergangenen Perioden. Es wurde schon im vorigen Buche darauf aufmerksam gemacht, daß die Kunstblüthe in Sikyon und der ganzen Peloponnes



mit der Schule des Lysippos im Anfange der Periode, in der wir stehn, ihr Ende erreichte, und zwar für immer. Hier ist an diese Thatsache einfach zu erinnern mit dem Beifügen, daß wir einen Künstler aus Sikyon kennen, der nicht unwahrscheinlicher Weise als dieser Periode angehörig betrachtet wird. Es ist dies Menaechmos[6]), der über Kunst und (wenn es derselbe Mann ist) über politische Geschichte schriftstellerte, und von dessen künstlerischen Werken wir einen wahrscheinlich von einer Nike zum Opfer niedergedrückten Stier kennen, einen Gegenstand, der sich nicht selten in Reliefen und auch statuarisch erhalten hat[7]). Ein paar andere sikyonische und einen argivischen Künstler, deren Zeit wir nicht wissen, dürfen wir um so wahrscheinlicher dem Ende der vorigen oder dem Anfange dieser Periode zurechnen, da sie Athletenbildner waren, die Athletensiegerstatuen aber von Alexanders Zeit an sehr selten wurden und mit der Eroberung Korinths am Ende unserer Periode gänzlich aufhörten[8]). Im Übrigen wissen wir selbst von bloßem Betriebe der bildenden Kunst in Sikyon, Argos und in der ganzen Peloponnes nichts; der Kunsthandel von Sikyon nach Alexandria, der in ein paar Stellen alter Auctoren erwähnt wird, beweist nicht für fortgehende Kunstproduction, und hat sich aller Wahrscheinlichkeit nach auf Arbeiten berühmter älterer Meister, namentlich Maler, von denen allein er nachweisbar ist, beschränkt.

In Athen sieht es um diese Zeit nicht besser aus, obwohl Athen noch einmal nicht unbedeutende Künstler hervorbringen sollte, deren Werke zum Theil noch Gegenstand unserer Bewunderung sind; diese aber gehören der folgenden Periode an, aus unserem Zeitraume ist nicht ein einziger namhafter attischer Künstler bekannt. Allerdings wurde in der Diadochenzeit in Athen nicht wenig gebaut, aber von Fremden; die Könige Ptolemaeos II., Attalos I. und Eumenes, und gegen das Ende der Periode Antiochos Epiphanes (Ol. 153) schmückten Athen mit neuen öffentlichen Gebäuden, zu denen auch der sogenannte Thurm der Winde von dem Kyrrhestier Andronikos gehört, ein noch erhaltenes achteckiges Gebäude[9]), welches im Innern eine Wasseruhr enthielt und auf dem Knauf seines Daches einen Triton als Wetterfahne trug, der mit einem Stabe auf die in Relief auf den acht Seiten des Bauwerks angebrachten Bilder der Winde hinwies. Diese Winde oder Windgötter sind nicht übel charakterisirt: Boreas (der Nord) als rauhhaariger und dichtbekleideter Alter, der aus einem Gefäße Schloßen ausschüttet, Zephyros (West) dagegen als milder Jüngling, der Blumen aus dem Bausch seines Gewandes ausstreut u. s. f.; aber nicht allein in der Ausführung sind diese Reliefe roh, sondern auch die Composition der horizontal schwebenden geflügelten Gestalten ist ungeschickt und ungefällig. Ungleich bedeutender sind andere plastische Werke gewesen, mit welchen Athen in dieser Periode bereichert wurde, nicht aber durch einheimische Künstler, sondern abermals durch die Weihungen der fremden Fürsten, besonders der pergamenischen, unter deren Gaben sich namentlich vier Statuengruppen auszeichnen, die Attalos I. von Pergamon auf die Akropolis schenkte und auf die bei der Betrachtung der pergamenischen Kunst zurückgekommen werden soll. Daß dagegen ein einheimischer Kunstbetrieb mehr als ganz untergeordneter und handwerksmäßiger Art, dergleichen allein für die in Masse fabricirten Ehrenstatuen (oben S. 162 f.) in Betracht kommt, in Athen lebendig gewesen sei, wissen wir eben so wenig, wie wir von dem in der Peloponnes etwa noch fortdauernden Kunde besitzen, und mit bester Überzeugung werden

wir annehmen dürfen, daß irgend Nennenswerthes in Attika in diesem Zeitraume so wenig entstand, wie in Sikyon und Argos.

Gehn wir weiter und wenden wir uns den Städten zu, in denen zu irgend einer frühern Periode die Kunst in namhafter Weise geübt worden ist, überall dasselbe Schauspiel. Wir kennen nicht einen Künstler aus Aegina, Messene, Theben, Arkadien, von den Inseln, aus Unteritalien, den in diese Periode anzusetzen wir bestimmten Grund hätten, und wenn denn unter den chronologisch nicht bestimmbaren Künstlern, welche der vorrömischen Epoche angehört zu haben scheinen, der eine und der andere in diesem Zeitraume lebte, ja, wenn sie alle demselben angehört haben sollten, was in keiner Weise wahrscheinlich ist, so sind alle diese Künstler von so untergeordneter Bedeutung, daß sie höchstens die Thatsache beweisen würden, die wir von vorn herein bereitwillig angenommen haben, daß nämlich in dieser Zeit in Griechenland der Betrieb der Kunst keineswegs stillgestanden habe.

Ob und in wie fern sich diese Annahme auch auf Makedonien ausdehnen lasse, müssen wir dahin gestellt sein lassen, bestimmte Kunde von der Kunstliebe der makedonischen Fürsten und von der Förderung der Kunst durch dieselben besitzen wir nicht, auch kennen wir den Namen nur eines makedonischen Künstlers (Lysos, s. SQ. Nr. 2062), den wir als Verfertiger einer olympischen Siegerstatue in unsere Periode zu setzen einigen Grund haben. Als Kunstfreund dagegen wird Pyrrhos von Epeiros, der Eidam Agathokles' von Syrakus genannt, und der nicht unbeträchtliche Kunstbesitz von Ambrakia wird hervorgehoben, ohne daß jedoch bezeugt würde, derselbe beruhe auf gleichzeitiger Production oder habe Kunstwerke umfaßt, welche sich über das Niveau des Gewöhnlichen erhoben. Ähnliches wie von Pyrrhos gilt von den Gewalthabern von Syrakus Agathokles und Hieron II., auch sie sind Freunde und Förderer der Kunst; in wie fern dieselbe aber unter ihrem Schutze mehr als Gewöhnliches leistete, das können wir aus den Nachrichten über einen syrakusaner Künstler dieser Zeit, Mikon, Nikeratos' Sohn [10]), der zwei Statuen des Hieron, darunter die eine zu Roß verfertigte, welche nach dessen Tode (Ol. 141, 1. 216 v. u. Z.) in Olympia aufgestellt wurden, und der ferner eine Nike auf einem Stier bildete, nicht ermessen, höchstens vermögen wir aus den Nachrichten von diesen und noch zweien anderen Statuen des Hieron in Olympia zu schließen, daß die Porträtbildnerei in Syrakus in einigermaßen schwunghaftem Betriebe sich befand.

Der einzige selbständige griechische Staat, wo wir die Kunst in wirklichem Flor finden, ist Rhodos. Rhodos hat in dieser Periode eine Kunstschule im eigentlichen Sinne des Wortes, zahlreiche, theils litterarisch, theils inschriftlich überlieferte Künstlernamen verbürgen uns einen lebhaften Betrieb der Kunst, und theils auf Rhodos, theils unter dem Einflusse seiner Bildnerschule entstandene Monumente wie der Laokoon und der s. g. farnesische Stier, die wir immer zu den Werken des ersten Ranges zählen werden, zeigen uns die hohe Bedeutsamkeit dieser einzeln hervorgetriebenen Kunstblüthe, über welche das Nähere in einer eigenen Darstellung berichtet werden soll.

Endlich darf nicht unerwähnt bleiben, daß die glücklich von Griechenland abgeschlagene Invasion der Gallier, welche der pergamenischen Kunst wichtige Gegenstände lieferte, auch in anderen Theilen Griechenlands die Kunst angeregt hat. Von den zu den Siegen über die Gallier in Beziehung stehenden Kunst-

werken, auf deren einige wahrscheinlich erhaltene, hochberühmte Sculpturen als auf ihre Vorbilder zurückgehn, wird weiterhin insbesondere zu handeln sein.

Wenn wir nun bei unserer Rundschau in den Städten Griechenlands und in den Fürstenthümern zweiten Ranges die bildende Kunst nur in sehr bescheidener Weise ihr Dasein fristend fanden, so werden wir erwarten, an den Höfen der großen Reiche, an denen sich in der Zeit des Hellenismus das ganze politische und geistige Leben Griechenlands concentrirte, die Kunst in desto lebhafterem Aufschwung und in desto erfolgreicherem Schaffen zu finden. Mögen auch hier die Thatsachen reden. Wir wenden uns zuerst an den Ptolemaeerhof von Alexandria, der alle übrigen an Glanz und Macht und an Liebe für Litteratur und Wissenschaften übertraf.

Alle Ptolemaeer bis auf den siebenten (Physkon), der am Ende unserer Periode (Ol. 158, 3. 145 v. u. Z.) den Thron bestieg, waren Gönner und Förderer der bildenden Künste wie der Wissenschaften. Unter Ptolemaeos I. lebten Maler wie Apelles und Antiphilos am alexandrinischen Hofe, und auch sonst sind die Namen etlicher alexandrinischer Maler bekannt; von bedeutenden Bildhauern, die in Alexandria gelebt haben, selbst von solchen, die mit dem Mittelpunkte ihrer Thätigkeit der vorigen Periode angehören, erfahren wir nichts, und eben so wenig ist uns auch nur ein einziger in der Hauptstadt oder im Reiche der Ptolemaeer einheimischer Bildhauer selbst nur dem bloßen Namen nach bekannt. Dennoch können wir nicht zweifeln, daß sich in Alexandria eine rege Thätigkeit der plastischen Kunst entfaltete, aber bemerkenswerth ist es, daß fast ohne Ausnahme Alles, was wir von derselben im Einzelnen wissen, sich auf die Ausstattung von vergänglichen Prachtbauten und von prunkenden Hof- und Cultfesten bezieht. Eine ausführliche Schilderung dieser Prachtbauten und Festaufzüge, wie sie sich aus antiken Berichten entwerfen läßt, würde hier wenig am Orte sein, einige Andeutungen aber mögen fühlbar machen, in welchem Umfang und in welcher Weise die plastische Kunst für diese Zwecke verwendet wurde. Bei einem Adonisfeste, welches Arsinoë, die Gemahlin Ptolemaeos' II. (v. Ol. 124, 1—133, 3. 284—246 v. u. Z.), veranstaltete, sah man in einem prachtvoll decorirten laubenartigen Bauwerke die Statuen der Aphrodite und des Adonis auf Ruhebetten lagernd, umspielt und umschwebt von vielen kleinen, automatisch bewegten Eroten nebst zweien Adlern, welche Ganymedes emportrugen, Alles aus Gold, Elfenbein, Ebenholz und sonstigen kostbaren Stoffen hergestellt (s. SQ. Nr. 1989). Noch unendlich reicher ausgestattet aber war ein Festzug, welchen Ptolemaeos II. selbst allen Göttern, namentlich dem Dionysos veranstaltete, und den uns Kallixenos (bei Athenaeos 5, 196 ff. SQ. Nr. 1990) ausführlich beschreibt.

In diesem Festzuge wurden außer mancherlei überschwänglich kostbarem Prachtgeräth fast unzählbare, zum Theil automatisch bewegliche, zum Theil kolossale Statuen und Gruppen auf prächtigen, von Menschen gezogenen Wagen aufgeführt, so z. B. ein kolossaler Dionysos von hundertachtzig, ein ebenfalls kolossales Bild der Amme des Gottes, Nysa, von sechzig Männern gezogen, sodann Gruppen verschiedener Art und Bedeutung, namentlich aus dem Mythenkreise des Dionysos, aber auch solche, die zur Verherrlichung des Festgebers dienten, wie z. B. eine Gruppe, welche Ptolemaeos von der Stadtgöttin Korinths und von der „Tapferkeit" (Arete) bekränzt zeigte. Auch in dem Prachtzelt, welches der König bei Gelegenheit dieses Festaufzugs innerhalb der Mauern der königlichen Burg

erbauen ließ, und welches in jeder Beziehung eine unerhörte Pracht entfaltete, fehlte es nicht an reichem plastischen Schmuck. Vor den Pfeilern der Eingangshalle standen einhundert marmorne Statuen „der ersten Künstler" (etwa Copien nach den berühmtesten Meistern?), während in sechszehn Grotten eines obern Stockwerkes, seltsam und puppenhaft genug, Gastmäler lebendig scheinender dramatischer Figuren, die in wirklichen Gewändern erschienen, dargestellt waren. Der Verwandtschaft mit dem Festaufzuge Ptolemaeos' II. wegen mag hier auch gleich der Triumphzug Antiochos' IV. Epiphanes (Ol. 153, 1. 168 v. u. Z.) aus der Beute Ptolemaeos Philometors Erwähnung finden, in dem man in theils vergoldeten, theils mit goldgewirkten Gewändern angethanen Statuen Bilder aller Götter, Daemonen und Heroen aufgeführt sah, die irgendwo Verehrung gefunden hatten oder von denen irgend eine Sage bekannt war, und zwar nicht bloße Einzelbilder, sondern Darstellungen der Mythen und Sagen selbst nebst allerlei Personificationen von Tag und Nacht, Himmel und Erde, Mittag und Morgenröthe und dergleichen mehr (s, SQ. Nr. 1991). Dem Prachtzelt des zweiten Ptolemaeos aber steht das riesenhafte mit vierzig Ruderreihen versehene Prachtschiff Ptolemaeos' IV. würdig zur Seite, eine Welt von Glanz und Prunk für sich und auch mit plastischem Schmuck verziert, der zwar, wie z. B. der goldene Fries mit mehr als ellengroßen Hochreliefen von Elfenbein aus den kostbarsten Stoffen bestand, aber nach dem ausdrücklichen Zeugniß unseres Berichterstatters (Athen. 5, 204 f. cap. 38. SQ. Nr. 1986) mittelmäßig in Hinsicht auf die Kunst war. Ein anderes Gemach war als Tempel der Aphrodite behandelt und enthielt eine Marmorstatue der Göttin, während abermals ein anderes die Porträtstatuen der königlichen Familie, ebenfalls aus Marmor gemeißelt, umfaßte.

Wenngleich wir nun auch nicht annehmen, daß der Bildkunst in Alexandria nur Aufgaben wie die eben besprochenen gestellt wurden, wenngleich wir im Gegentheile glauben, daß ihr bei dem Ausbau der gewaltigen und prachtvollen Stadt mit ihren Tempeln und Hallen, ihrer Riesenburg Brucheion und ihren sonstigen Palästen ein großes und weites Feld des Wirkens im monumentalen Sinne eröffnet wurde, ja wenn wir bereit sind, den Glanz dieser monumentalen Werke einigermaßen nach demjenigen der vergänglichen Pracht des geschilderten Zeltes und Schiffes zu bemessen, so muß es uns doch im höchsten Grade über den innerlichen Werth dieser Leistungen bedenklich machen, daß sich von ihnen weder irgendwelche Kunde erhalten hat noch irgendwo ein Einfluß auf spätere Kunstentwickelungen sich fühlbar macht. Dies Bedenken wird nicht wenig gesteigert durch den Hinblick auf den zerrüttenden Einfluß, den eine Knechtung der Kunst unter die Launen üppiger und übersättigter Herrscher auf ihre Richtungen und Bestrebungen nothwendig ausüben mußte, und dies Bedenken wird nur zum allerkleinsten Theil gehoben durch den Hinblick auf ein paar Porträtbüsten Ptolemaeos' I. und der Berenike, deren Entstehung in dieser Zeit überdies unerwiesen ist, und auf etliche große Prachtkameen, die ebenfalls Porträts, und zwar die Ptolemaeos II. und der ersten und zweiten Arsinoë enthalten [11]), Werke, denen das Verdienst vollendeter Technik nicht abzusprechen ist, die aber am allerwenigsten für das beweisen können, worauf es vor Allem ankommt, dafür nämlich, daß die Kunst Originalität und Genialität, daß sie große treibende Gedanken und frische Schöpferlust gehabt habe. Wo aber diese eigentlichen Lebenselemente der Kunst fehlen, da ist mit technischer Fertigkeit und selbst Meisterlichkeit wenig ge-

wonnen, ja es darf behauptet werden, daß grade die vollkommene Herrschaft über alle technischen Mittel und in Folge ihrer die Leichtigkeit der Production ein gefährliches Erbtheil für die Kunst in Zeitläuften sei, wo sie dienstbar geworden ist und ihre Aufgaben von außen her erhält. Denn während die Hingebung an technische Mühen und Anstrengungen bei dem producirenden Künstler immer einen gewissen Grad von Tüchtigkeit, von künstlerischer Überzeugung und von sittlichem Ernst bedingt, setzt die Leichtigkeit der Production eine Menge von untergeordneten Kräften in Bewegung, die, um Geld und Ehre zu verdienen, sich dienstwillig jeder Aufgabe unterziehn, wenn sie auch die trivialste und geschmackloseste wäre, und welche tüchtigeren, herberen, bewußteren Künstlernaturen das Schaffen in der Richtung, wohin der Genius sie treibt, nur zu erschweren vermögen.

Alexandria, der Mittelpunkt des Geisteslebens, der Wissenschaft und Litteratur in der Periode des Hellenismus hat, das werden wir nach dem Vorstehenden zu sagen wohl berechtigt sein, keine selbständige Kunstschule erzeugt, hat keine Plastik besessen, welche sich über das Niveau des künstlerischen Handwerks erhob.

Man hat den Grund hievon in dem besondern Umstande suchen zu müssen geglaubt [12]), daß in Aegypten eine einheimische Kunst seit Jahrtausenden geübt ward, und die Ptolemaeer, obwohl Griechen, sich deshalb in ihren künstlerischen Unternehmungen den nationalen Ansprüchen fügen und sich begnügen mußten, eine Umgestaltung nur allmälig einzuleiten. Aber diese Annahme ist schwerlich gerechtfertigt; denn nicht allein sind die wenigen erhaltenen Kunstwerke, von denen gesprochen wurde, rein griechisch, sondern auch die Ptolemaeermünzen zeigen bis auf die letzten Zeiten kaum eine Spur des Aegyptischen in den Gegenständen oder Formen der Typen, während die Nomenmünzen (diejenigen der einzelnen Gaue Aegyptens) das Nationale als Grundlage in größerem oder geringerem Grade mit Hellenischem verschmolzen zeigen. Ganz griechisch waren auch die Darstellungen in den oben besprochenen Festaufzügen, der Cultus blieb bis auf einige fremde Elemente griechisch, griechisch war die Sprache, die Litteratur, die Bildung, die Verwaltung, kurz Alles, was von dem Ptolemaeerhofe direct ausging und mit demselben in Berührung kam. Und wir sollten annehmen, die Ptolemaeer haben sich in Betreff der ihnen dienstbaren bildenden Kunst den nationalen Ansprüchen gefügt? Es ist in der That nicht wohl abzusehn, was zu einer solchen Annahme berechtigte, und ebensowenig, wodurch dieselbe nöthig werden sollte, da der Geist der Zeit den Verfall der Kunst hinreichend erklärt, und da dieser Erklärungsgrund nicht nur für Alexandria, sondern für die anderen Reiche in gleicher Weise genügt, in denen, mit alleiniger Ausnahme des pergamenischen, die Zustände der Kunst wesentlich dieselben waren.

Wir können uns hievon mit Wenigem überzeugen. Auch unter den Königen des syrischen Reiches, den Seleukiden, sind Seleukos I. und II. und Antiochos III. und IV. Freunde und Förderer der bildenden Künste. Die Erbauung der großen und überaus prächtigen Hauptstadt Antiocheia am Orontes, welche, eigentlich aus vier mit eigenen Mauern umgebenen Städten bestehend, Ol. 119, 4 (300 v. u. Z.) gegründet, erst von Antiochos IV. (Ol. 151, 1—154, 1. 176—164) vollendet wurde, sowie die Gründung der zahlreichen anderen griechischen Städte im syrischen Reiche, bot der künstlerischen Thätigkeit das weiteste Feld, und daß auch der



Plastik bedeutende und mannigfaltige Aufgaben gestellt wurden, wird durch die Nachrichten über nicht wenige Götterbilder, welche für die neuen Tempel der Stadt und des eine Meile von der Stadt belegenen apollinischen Heiligthums und Lustortes Daphne verfertigt wurden, verbürgt. Gleichwohl sind uns außer dem Athener Bryaxis (oben S. 68 f.), dessen Apollonstatue in dem Tempel von Daphne übrigens schwerlich erst in dieser Zeit und für diesen Ort gemacht, sondern später dahin versetzt wurde, und außer dem Schüler des Lysippos, Eutychides von Sikyon, dessen Tyche von Antiocheia wir bereits (oben S. 135) näher kennen gelernt haben, keine der Bildner, welche in und für Antiocheia oder die Seleukiden thätig waren, auch nur dem Namen nach bekannt. Es erklärt sich dies wenigstens zum Theile daraus, daß man sich für die neuen Götterbilder mit Nachahmungen der Muster aus früherer Zeit begnügte, an welche sich begreiflicher Weise ein weit geringerer Ruhm der Verfertiger anknüpfte, als an neue und originale Schöpfungen, so daß, wenngleich die damalige Zeit ihre Künstler hoch halten mochte, die Kunstgeschichtschreibung der späteren Jahrhunderte es nicht der Mühe werth achtete, die Namen dieser Copisten und Nachahmer aufzubewahren. So wird beispielsweise von der Statue des Zeus, welche Antiochos IV. zu Daphne aufstellte, überliefert, daß sie in Stoff und Form eine genaue Nachbildung des Zeus des Phidias sein sollte, obgleich uns Münzen mit Darstellungen dieser Statue bezeugen, daß Phidias' große Schöpfung eine, damals vielleicht nicht einmal allgemein empfundene Umwandlung im Sinne des Theatralischen und Effectvollen erlitten hatte [13]). Daneben verbürgt uns die Beschreibung des oben erwähnten gewaltigen Triumphzuges, den Antiochos IV. veranstaltete, daß auch in Antiocheia wie am Hofe der Ptolemaeer die Kunst der Herrscherlaune und Prachtliebe unterworfen war, zur Massenproduction vergänglicher Werke gemißbraucht und somit zum Handwerk hinabgedrückt wurde. Fassen wir diese Thatsachen zusammen, so werden wir unfehlbar zu der Überzeugung gelangen, daß die bildende Kunst im syrischen Reiche so wenig wie im aegyptischen die rechte Pflegestätte fand, wo sie, heilig gehalten und mit würdig großen Aufgaben betraut, sich mit neuer Frische und Kraft hätte erheben und Werke schaffen können, welche für ihren Entwickelungsgang bestimmend und bedeutend geworden wären. Ist das aber nicht der Fall, so werden wir uns auch einer speciellen Angabe und Besprechung der plastischen Kunstwerke in Antiocheia, über die wir in späten Quellen diese und jene Notiz finden, überheben dürfen.

Und so gelangen wir zu dem einzigen Königreiche dieser Zeit, welches neben dem einzigen Freistaate Rhodos in dieser Periode eine eigene, selbständige Kunst besaß, dem pergamenischen. Schon seit Alexanders Zeit war Griechenland von gallischen Völkerschwärmen, welche bekanntlich auch Italien überschwemmt und Rom besetzt und gebrandschatzt hatten (Ol. 97, 3. 389 v. u. Z.), bedroht; im ersten Jahre der 125. Ol. (280 v. u. Z.) war diesen Galliern das makedonische Heer unter Ptolemaeos Keraunos erlegen, ein Jahr darauf hatten sie, von Sosthenes vorübergehend vertrieben, zum zweiten Male sich auf Griechenland gewälzt, in das sie, die tapfer vertheidigten Thermopylen umgehend auf demselben Wege, den einst Ephialtes die Perser geführt hatte, siegreich vordrangen, überall, besonders in Aetolien Verwüstung und Schrecken verbreitend, bis sie bei Delphi durch Kälte und Hunger und das Schwert der Griechen eine schwere Niederlage erlitten, welche man als auch in der bildenden Kunst verherrlichte, rettende That

Apollons selbst betrachtete. Ein anderer gewaltiger Haufen überzog Thrakien, gelangte bis Byzanz und setzte endlich von König Nikomedes I. von Bithynien gerufen und geführt Ol. 125, 3 nach Asien über, wo er auf's neue den Schrecken des gallischen Namens verbreitend, den Hellespont, Aeolis und Ionien nicht minder wie das Binnenland plündernd, am Flusse Halys seine Hauptniederlassung fand und von allen Völkern und Reichen diesseit des Taurus Tribut empfing. Nur Attalos I. von Pergamon verweigerte diesen Tribut und ihm gelang es in einer großen und vielgefeierten Schlacht bei seiner Hauptstadt, deren Datum nicht feststeht, welche aber wahrscheinlich nicht lange nach seinem Regierungsantritt (Ol. 134, 3. 241 v. u. Z.) anzusetzen sein wird, die furchtbaren Feinde, mit denen aller Wahrscheinlichkeit nach schon sein Vorgänger, Eumenes I. eine Reihe von wenngleich nicht entscheidenden Kämpfen zu bestehn gehabt hatte [14]), zu besiegen und sie zu zwingen, die Küste verlassend sich in der nach ihnen Galatien genannten Landschaft anzusiedeln. In diesem Siege lagen die Keime der pergamenischen Kunstblüthe, und Attalos, welcher nach diesen Begebenheiten den Königstitel annahm, ist der erste, welcher auch diese Keime pflegte. Dieses und zugleich die Auffassung seiner Kämpfe gegen die von Westen hereingebrochenen Barbarenhorden als nationale Thaten, welche sich mit den Kämpfen und Siegen Griechenlands gegen die Barbaren des Ostens füglich vergleichen ließen, verbürgen uns seine Weihgeschenke in Athen, welche in vier Gruppen die Siege der Götter über die Giganten, der Athener über die Amazonen und über die Perser bei Marathon und des Attalos über die Gallier darstellten. Auf die aller Wahrscheinlichkeit nach erhaltenen Reste dieser Gruppen soll unter der pergamenischen Kunst im folgenden Capitel näher eingegangen werden. Hier sei nur im Allgemeinen bemerkt, daß aus der plastischen Verherrlichung von Attalos' Gallierkämpfen sich in Pergamon die Historienbildnerei im eigentlichen Wortsinn entwickelte, ein Neues, dieser Periode Eigenthümliches, von dem nur die ersten Triebe der vergangenen Zeit angehören.

Einerseits diese Historienbildnerei in Pergamon, der sich unter Eumenes' II. Regierung das großartige Gigantomachierelief gesellte, auf welches weiterhin ausführlich eingegangen werden soll, und andererseits die Schöpfungen der rhodischen Kunst sind die beiden schönsten Blüthen der Plastik in der Epoche des Hellenismus. Es soll in den folgenden Capiteln versucht werden, sie in ihrer ganzen Eigenthümlichkeit und Bedeutsamkeit darzustellen, während die weiteren verbürgten und vermutheten Werke dieser Zeit in einem eigenen Schlußcapitel zusammengestellt und erörtert werden sollen. Ehe wir aber an die Einzelbetrachtung gehn, wird zum Schlusse dieser allgemeinen Übersicht die Frage gerechtfertigt sein, ob man eine Zeit wie die im Vorstehenden geschilderte, welche, im Besitze aller äußeren Mittel, die zur Entfaltung des großartigsten Kunstbetriebes nöthig sind, doch bei aller Regsamkeit und aller Massenproduction hauptsächlich nur an zwei Orten und an diesen unter besonderen Bedingungen neue Bahnen der Kunst zu finden, neue Ziele zu erreichen und wahrhaft Großartiges zu schaffen vermochte, anders nennen darf als eine Zeit der Nachblüthe (nicht aber etwa des Verfalles) der Kunst?

Erstes Capitel.

Die Kunst von Pergamon.

Die Monumente der Kunst von Pergamon sind hauptsächlich in zwei großen Gruppen auf uns gekommen, deren erstere der Regierungszeit Attalos' I. (Ol. 134, 3 — Ol. 145, 3 = 241—197 v. u. Z.) und deren zweite derjenigen Eumenes' II. (Ol. 145, 3 — Ol. 155, 2 = 197—159 v. u. Z.) angehört, während sie ein Zeitraum von beiläufig 50 Jahren (vielleicht noch etwas mehr) von einander trennt. Die erstere Gruppe wird gebildet durch die auf Attalos' I. Gallierkämpfe und seinen großen Sieg über die Barbaren bei Pergamon, von dessen Datum am Schlusse des vorigen Capitels die Rede gewesen ist, bezüglichen Denkmäler und durch das was von diesen in Originalen oder in Copien auf uns gekommen ist, während den Kern der zweiten die Reliefe darstellen, mit welchen Eumenes II. den großen Altar des Zeus und der Athena Nikephoros in seiner Hauptstadt schmückte und welche gegenwärtig unter dem Namen der „pergamenischen Sculpturen" im Mittelpunkte des allgemeinen Interesses stehn. Bei dieser Unterscheidung kommt die Frage, auf welchen Eumenes (den I. oder II.) sich die Worte des Plinius (34, 84) „mehre Künstler bildeten die Schlachten des Attalos und Eumenes gegen die Gallier, Isigonos, Phyromachos, Stratonikos und Antigonos, der auch Bücher über seine Kunst schrieb", in so fern zunächst nicht in Betracht, als dasjenige, was wir von Resten der pergamenischen Gallierdarstellungen besitzen, unzweifelhaft der Periode des Attalos angehört, während wir von Darstellungen von Gallierkämpfen Eumenes' II. irgend etwas Näheres nicht wissen. Damit soll nicht in Abrede gestellt werden, dass auch Eumenes II. Darstellungen seiner Galliersiege, welche zur Einverleibung Galatiens in das pergamenische Reich führten [15]), mag haben anfertigen lassen; es erscheint jedoch zweifelhaft, ob wir in den Worten des Plinius ein Zeugniß für diese erkennen dürfen [16]). Denn hiermit würde die große Schwierigkeit verbunden sein, daß wir gezwungen sein würden, auch unter den von Plinius genannten Künstlern zwei Gruppen, eine ältere und eine um zwei Menschenalter jüngere zu unterscheiden, was schwerlich zulässig ist, da wir, wenn auch nicht viel, so doch genug von diesen Künstlern wissen, um drei von ihnen als Zeitgenossen des Attalos bezeichnen zu können. Am bestimmtesten ist dies der Fall bei Phyromachos. Denn von ihm wird eine Statue des Asklepios besonders gerühmt, welche in einem Tempel im Haine Nikephorion bei Pergamon stand, aus dem sie bei seiner Invasion in Pergamon in dem Kriege zwischen Prusias I. von Bithynien und Attalos I. der erstere raubte [17]). Beiläufig möge hier bemerkt werden, daß die in älterer Zeit mehrfach wiederholte Ansicht, Phyromachos habe in dieser Statue zuerst das Ideal des Asklepios, wie es in den erhaltenen Werken als typisch erscheint, festgestellt, schon früher (Bd. I, S. 274 und S. 280) als unwahrscheinlich angesprochen und die Behauptung aufgestellt worden ist, daß das Ideal des Asklepios ungleich wahrscheinlicher der Schule des Phidias angehöre. Es ist aber auch von dieser Vermuthung abgesehn in keiner Weise glaublich, daß ein an so vielen Orten Griechenlands seit alter Zeit in hohem Cultusansehn stehender Gott wie Asklepios erst in dieser Spätzeit zu seiner künstlerischen Durchbildung gelangt wäre, und



Alles was wir auch nach dem neuesten Zuwachs unserer Kenntniß von dieser Periode wissen, macht für sie grade die Erfindung eines wesentlich neuen Göttertypus durchaus unwahrscheinlich. Das schließt natürlich nicht aus, daß Phyromachos' Asklepios eine sehr schöne Statue gewesen ist, wie denn auch ein knieender Priapos, welchen ein Epigramm demselben Künstler beilegt, seine Verdienste gehabt haben mag, über welche wir jedoch nicht mehr urteilen können. Antigonos ist als Künstler im Übrigen unbekannt, sein Datum, ebenfalls aus der Periode des Attalos, ergiebt sich aber daraus, dass gegen ihn als Schriftsteller der Perieget Polemon schrieb, der um die Wende des 3. und 2. Jahrhunderts lebte [18]). Von Isigonos wissen wir allerdings litterarisch sonst nichts, haben aber doch guten Grund, auch ihn der attalischen Periode zuzuweisen [19]). Und so bleibt nur Stratonikos übrig, dessen Identität mit dem unter den Caelatoren zu den berühmtesten Meistern gerechneten Künstler zweifelhaft ist, und von dem Plinius an einer andern Stelle, ohne seine Lebenszeit zu bestimmen, nur angiebt, daß er zu den Künstlern gehört hat, welche „Philosophenstatuen“ (Porträts) gemacht haben und durch gleichmäßige Tüchtigkeit mehr als durch einzelne hervorragende Werke bekannt waren. Wenn es aber schon früher mißlich erscheinen mußte, die beiden sonsther nicht positiv datirten Künstler, welche Plinius an erster und dritter Stelle neben den sicher der attalischen Periode angehörenden nennt, derjenigen Eumenes' II. zuzuweisen, so ist das für beide, falls die in Anm. 19 mitgetheilten Combinationen nicht täuschen, jetzt nicht mehr möglich, während sich auf den einzigen Stratonikos doch wohl Niemand wird zurückziehn wollen. Gehören aber die vier Künstler allesammt der attalischen Zeit an, so bleibt auch nichts übrig, als unter dem bei Plinius genannten Eumenes den ersten dieses Namens, Attalos' Vorgänger, nicht aber, wie neuerdings meistens geschehen ist, dem zweiten, Attalos' Nachfolger, zu verstehn und bei den Darstellungen, welche den vier Künstlern zugeschrieben werden, an Werke zu denken, welche zur Verherrlichung der von Eumenes I. begonnenen, von Attalos I. durch den großen Hauptsieg am Kaïkosfluß oder bei Pergamon zum Abschluß gebrachten Gallierkämpfe geschaffen waren.

Wenn dem aber so ist, so erhebt sich die weitere Frage, ob es sich um eine Mehrzahl von Darstellungen verschiedener Schlachten des Eumenes und des Attalos handelt, worauf der plinianische Plural „proelia“ hinzuweisen scheint und wie man bisher aus verschiedenen Gründen ziemlich allgemein angenommen hat, oder um ein großes Denkmal, welches nach Attalos' entscheidendem Sieg über die Gallier und nach der Beendigung seiner Kämpfe gegen Prusias und Antiochos Hierax errichtet und durch die Weihinschrift auf alle diese Kämpfe und Siege des Attalos und zugleich auch auf die Kämpfe Eumenes' I. bezogen wurde. Grade dieses scheinen die in Anm. 19 erwähnten Inschriftsteine zu bezeugen, welche neben einer Anzahl unbeschriebener von gleichem Material, gleichen Maßen und gleicher architektonischer Gestaltung ziemlich unzweifelhaft einer wenigstens 9 Meter langen, vermuthlich aber noch beträchtlich größern Basis eines Denkmals angehören, in dessen Weihinschrift die Kämpfe gegen Prusias, Antiochos und die Gallier erwähnt werden. Getragen aber hat diese Basis, wie aus den Fußspuren auf einer gefundenen Deckplatte hervorgeht, eherne Figuren.

Und da nun Plinius die vier Künstler in dem Buch über den Erzguß anführt, da die Fragmente von wahrscheinlich zweien der bei Plinius genannten Namen (Isigonos und Antigonos) in den Inschriften vorkommen, welche aus der Zeit

Attalos' I. stammen, so darf man nicht allein mit Zuversicht annehmen, daß die gefundenen Steine der Basis desjenigen Monumentes angehören, welches die Gallierdarstellungen der vier Künstler umfaßte oder deren Hauptschmuck sie bildeten, sondern man darf es auch als wahrscheinlich betrachten, daß Plinius' Nachricht sich zunächst auf dieses eine Monument bezieht, welches entweder neben einer Darstellung der Gallierschlacht auch solche der Schlachten gegen Prusias und Antiochos umfaßte oder dessen einheitliche Gallierschlacht, wie oben vermuthet wurde, in der Weihinschrift als Siegesdenkmal aller Kämpfe des Attalos und seines Vorgängers Eumenes erklärt wurde. Denn als die größte That des Attalos erscheint die Besiegung der Gallier und wurde auch von ihm selbst als solche aufgefaßt, wofür die Zeugnisse im Folgenden berührt werden sollen, so daß, wenn auch das Monument in Pergamon mehr enthalten haben sollte, als die Darstellung des Gallierkampfes, es sich begreift, wie grade dieser bei Plinius hervorgehoben wird.

Im Vorstehenden ist der Versuch gemacht worden, die Notiz bei Plinius auf ein Hauptmonument in Pergamon aus der Periode Attalos' I. zurückzuführen. Damit soll nun aber nicht gesagt sein, daß die pergamenische Kunst auf diese eine Gallierdarstellung beschränkt gewesen sei, was um so verkehrter sein würde, als ihrer mehre in Resten auf uns gekommen sind. Von diesen und von ihrem muthmaßlichen Verhältniß zu dem Hauptmonument in Pergamon wird jetzt zu handeln sein.

Schon am Schlusse des vorigen Capitels wurde der Weihgeschenke des Attalos auf der Akropolis von Athen, unter denen sich die Darstellung einer Gallierschlacht befand, Erwähnung gethan, hier ist der Ort, zunächst auf dies Kunstwerk näher einzugehn[20]). Das genaue Datum dieser Weihgeschenke kennen wir leider nicht, sie sind aber wohl sicher vor Ol. 144, 4 (200) aufgestellt worden, denn die ausschweifenden Ehrenbezeugungen, mit denen Attalos in Athen bei seinem Besuche dieser Stadt in dem genannten Jahre empfangen wurde, waren, wenigstens zum Theil, durch die Athen früher erwiesenen Wohlthaten motivirt, zu denen die Ausschmückung der Stadt mit mancherlei Bau- und Bildwerken gehört. Besser kennen wir die Weihgeschenke selbst. Daß sie vier Gegenstände: den Kampf der Götter gegen die Giganten, die Siege der Athener über die Amazonen und über die Perser bei Marathon, und endlich den Galliersieg des Attalos darstellten, ist bereits erinnert worden. Nach der Angabe des Pausanias, dieselben haben sich an (πρὸς) der südlichen Mauer der Akropolis befunden, hat man an Reliefe gedacht, allein gegen diese spricht schon die nur auf die Figuren beziehbare Maßangabe von 2 Ellen (3 Fuß, also halber Lebensgröße) bei demselben Berichterstatter, denn von Reliefen giebt Pausanias nie das Maß an, ungleich bestimmter aber die Nachricht bei Plutarch (Anton. 60), daß eine Figur aus dem Gigantenkampfe, der Dionysos, durch einen heftigen Sturm von seinem Standorte in das Theater, welches am Fuße des Südabhanges der Burg lag, hinabgeworfen worden sei[21]).

Wir haben es also schon hiernach jedenfalls mit Statuengruppen zu thun. Aber nicht dies allein können wir aus der beiläufigen Notiz Plutarchs schließen, sondern dieselbe berechtigt uns auch weiter, eine beträchtliche Ausdehnung und Figurenzahl dieser Gruppen anzunehmen. Denn wenn in dem Gigantenkampfe Dionysos als Mitkämpfer gebildet war, der in zusammenfassenden Darstellungen der Gigantomachie keineswegs zu den ständigen, wenn auch zu den nicht seltenen Figuren gehört, so werden wir folgerichtig von den übrigen Göttern zum mindesten



auch diejenigen in die Gruppe versetzen dürfen, deren Kämpfe mit einzelnen namhaften Gegnern aus der Schar der erdgeborenen Riesen besonders berühmt und durch Poesie und Kunst verherrlicht waren [22]), also namentlich Zeus, Athena und Herakles, Poseidon, daneben etwa noch Apollon, Artemis und Hephaestos, wodurch, wenn wir den kämpfenden Göttern, was sich ziemlich von selbst versteht, eine gleiche Zahl von Giganten gegenübergestellt denken, die Figurenzahl der ersten Gruppe auf mindestens sechszehn anwachsen würde. Und da wir bei den vier gemeinsam aufgestellten, augenscheinlich als Seitenstücke gearbeiteten und nach einem großen idealen Gedanken zusammengeordneten Gruppen doch an wenigstens ungefähr gleiche Figurenzahl jeder einzelnen werden denken müssen, so ergiebt sich eine wahrscheinliche Ausdehnung dieser vier Gruppen auf die Zahl von wenigstens 60, vielleicht auch 80 und mehr einzelnen Statuen. In der That ein königliches Geschenk, welches eine um so größere Bedeutung für uns hat, als, wie schon oben erwähnt, nicht unbeträchtliche Reste dieser Gruppen, deren Postament man an dem östlichen Theile der südlichen Mauer der Akropolis von Athen aufgefunden zu haben wohl mit Recht glaubt [23]), uns erhalten sind. Die Entdeckung dieser jetzt in verschiedenen Museen zerstreuten, aber auf eine Provenienz zurückführbaren attalischen Statuen wird Brunn verdankt [24]). Wie groß der Bestand dieses unseres Besitzes sei, ist noch nicht festzustellen, da seit der ersten Entdeckung wenigstens schon eine Statue (Fig. 124, Nr. III, 5) als wahrscheinlich zugehörig erkannt worden ist [25]), und da es sehr möglich ist, daß die Zahl noch anwachsen wird. Was bisher zu diesen Resten gerechnet worden, giebt Fig. 124 in einer allgemeinen Übersicht, es sind die folgenden Figuren. IV, 6. 7. 10 in Venedig, I, 1. II, 2. III, 3 u. IV, 9 in Neapel, III, 4 im Vatican, IV, 8 in Paris und III, 5 in Aix. Sehr merkwürdiger Weise stellen alle bisher als zusammengehörig nachgewiesenen Statuen nur Unterliegende und Unterlegene, nicht einen einzigen von den Siegern aus den vier Gruppen dar, obgleich die vorhandenen Figuren ohne Zweifel Bestandtheile von allen vier Gruppen bilden. Denn die Schwierigkeiten und Bedenken, welche die Bestimmung und Erklärung dieser Figuren früher in einzelnen Fällen machten, dürfen jetzt als gehoben gelten. Von allem Anfang an unzweifelhaft war die todte Amazone Nr. 2 aus der II. Gruppe (Mon. d. I. XX, 5). Grade rücklings hingestürzt — ein Motiv, das sich bei mehren dieser Figuren wiederholt — liegt sie auf einem Speere, wohl demjenigen, der ihr den Tod brachte, während ein zweiter in der Abbildung nicht sichtbarer, der für ihre Waffe wird gelten dürfen, zerbrochen rechts neben ihr angebracht ist. Der entblößte rechte Busen zeigt die Todeswunde, aus der, wie wiederum bei mehren dieser Figuren, das Blut in großen Tropfen sich ergießt. In dem angezogenen rechten Bein und dem über dem Kopfe liegenden rechten Arme ahnt man die letzten Spuren des geschwundenen Lebens, während die Starre des Todes in den gestreckten Gliedmaßen der linken Seite angedeutet ist; die tiefe Lage des Kopfes weist auf die Heftigkeit des Sturzes hin, seine leise Neigung zur Linken enthält ein Moment der Anmuth, welches sich mit dem Ausdruck der Stille des Todes, der allem Schmerz ein Ende gemacht hat, in schöner Weise vereinigt. Andererseits erinnern die kräftigen, fast etwas zu üppigen Formen des Körpers in Verbindung mit dessen Lage an die Wucht des vorhergegangenen Kampfes. Aus Beidem spricht zugleich eine sehr bestimmt naturalistische Kunstrichtung, der es weniger um die möglichst große Schönheit als um Frische und Natürlichkeit des Ausdrucks zu

thun ist. So hätte die Lage durch eine etwas andere Wendung des Körpers und durch größere Abwechselung in der Beugung und Streckung der Glieder beider Seiten sich wohl anmuthiger machen lassen, vielleicht aber an Natürlichkeit und Ausdruck verloren; so wie sie ist zeigt sie allerdings keine Spur von Zurechtgelegtem und Absichtlichem, und das verdient Lob, wie nicht minder daneben die discrete Behandlung der Gewandmotive, in denen alles realistisch Zufällige, welches der heftige Sturz und die platte Lage mit sich bringen könnte, mit sehr feinem Takt vermieden ist. Ergänzt ist an dieser Figur nur der linke Fuß und die Nase.



Fig. 125. Alter gallischer Krieger in Venedig (IV, 7).

Nächst der Amazone sind einige Gallier, die also der IV. Gruppe angehört haben, am unzweifelhaftesten charakterisirt, nämlich die beiden venetianer Statuen Fig. 124, Nr. IV, 6 und 7 (Fig. 125 u. 126, Mon. d. I. XIX, 1 u. 2) und die pariser Fig. 124, Nr. IV, 8. Der gallische Barbarencharakter spricht sich bei ihnen in dem Gesichtstypus und in dem struppigen Haar aus, und damit verbindet sich bei der einen venetianer (Fig. 126) und bei der pariser Statue die ebenfalls für gallische Krieger charakteristische völlige Nacktheit, während das aus dickem und steifem Stoffe gebildete Gewand der zweiten venetianer Statue einen ungriechischen Schnitt zeigt. Zwei dieser Krieger, der pariser und der bekleidete venetianer, sind auf das linke Knie gestürzt und haben viel Analoges in der Composition, obgleich das Motiv ihrer Stellung nicht ganz dasselbe ist, bei dem pariser eine Wunde im linken Oberschenkel, während es bei dem venetianer eher in Ermattung, möglicherweise auch im Überrittensein zu suchen ist. Beide Kämpfer vertheidigen sich noch

gegen ihren aufrecht stehenden (oder berittenen) Gegner, wobei der venetianer sich, als halte er sich mühsam aufrecht, mit der linken Hand auf eine Bodenerhöhung stützt, während der pariser, wenn sein linker Arm echt ist, mit diesem den Schild, dessen Handhabe in der Hand erhalten ist, erhob. Der rechte Arm mit einem Schwertgriff in der Hand ist bei beiden Statuen ergänzt, in der Hauptsache aber wohl beide Male richtig, was auch von dem rechten Beine der pariser Statue gilt, nur möchte bei der venetianer Statue, wie Brunn erinnert hat, der rechte Arm im Ellenbogen etwas stärker gebogen und die Hand weiter erhoben gewesen sein. Der Umstand, daß bei der venetianer Figur der Angriff von der rechten, bei der pariser von der linken Seite herkommt, bedingt in der verschiedenen



Fig. 126. Jüngerer gallischer Krieger in Venedig (IV, 6).

Wendung des Kopfes den Hauptunterschied in der Composition beider. Bei der venetianer Statue ist die Nase ergänzt und sind viele Spitzen des struppigen Haares abgebrochen, wodurch der Ausdruck der Wildheit um einen Grad herabgesetzt wird. Es soll nicht unerwähnt bleiben, daß eine sehr stark restaurirte Statue, welche früher im Garten der Villa Albani stand und jetzt nebst einem Gegenstück in das Museum Torlonia an der Lungara versetzt ist (abgeb. b. Clarac, Mus. d. sc. pl. 854 C, 2211 c.) gewissermaßen die Motive dieser beiden Statuen in sich verbindet, obgleich sie mit dem rechten Beine kniet; in den Bewegungsmotiven steht sie der pariser Figur näher, doch hat sie die Bekleidung der venetianer; obgleich wesentlich größer (und von viel späterer und schlechterer Arbeit eines Künstlers Philumenos (*Φιλούμενος ἐποίει*) aus der Zeit Hadrians) als alle hier in Frage kommenden

Statuen geht diese albanische Figur und ihr im Gegensinn componirtes Seitenstück doch wahrscheinlich auf die attalische Gruppe als auf ihr Vorbild zurück und kann uns daher ein neues Glied aus der langen Reihe ihrer einzelnen Elemente vergegenwärtigen [26]).

Ungleich kühner erfunden als bei den bisher besprochenen Statuen und dabei meisterlich ausgeführt ist die Stellung des andern venetianer Kämpfers Fig. 124, VI, 6. Fig. 126, der freilich ungleich stärker (modern sind beide Arme und das linke Bein unterhalb des Knies) und nicht ganz richtig restaurirt, in der Hauptsache der Composition von dem antiken Meister doch kaum anders gedacht gewesen sein kann. Da keine Wunde sein Hinsinken motivirt, seine Bewegung auch viel zu kräftig ist um uns an irgend ein Ermatten denken zu lassen, so kann hier gewißlich nur ein gewaltsames Hinstürzen, sei es durch einen anrennenden Gegner zu Fuße, sei es durch das Ansprengen eines Berittenen, das Motiv der dargestellten Lage sein, in welcher der Besiegte wahrscheinlich einen Schild zu seinem Schutze mit der Linken erhob, während er in der Rechten, mit der er sich hinterwärts auf den Boden stützt, ein, zum Gebrauche freilich nicht bereites Schwert gehalten haben mag; denn die völlige Waffenlosigkeit, in der wir die Figur jetzt sehn, ist höchst unwahrscheinlich. Hilflos genug ist seine Lage auch wenn wir ihn bewaffnet denken, und der starke Ausdruck von Angst in seinen Zügen durchaus motivirt; bewunderungswürdig aber ist die Stellung, welche in ihrer starken Bewegtheit an diejenige einiger Seeräuber im Friese des Lysikratesdenkmals (Fig. 113) erinnert, ersonnen und durchgeführt; sie ist durchaus momentan: ein heftiger Stoß hat den Mann gefällt, der unwillkürlich mit der Rechten nach hinten hinausfuhr, einen Stützpunkt suchend, den ihm erst der Boden bietet, während er auch mit dem rechten Fuße, noch fallend, einen Halt nach hinten zu bekommen strebte. So ist die Gliederlage die mannigfaltigste, durchaus natürlich motivirt und doch in den glücklichsten Contrasten auf die beiden Seiten vertheilt; das höchste Lob aber verdient die Behandlung des Rumpfes an Brust und Leib, welche an elastischer Lebendigkeit und natürlicher Frische ihres Gleichen in dem ganzen Bereiche der antiken Kunst sucht, höchst fein studirt ist und doch den Eindruck macht, als sei sie von selbst entstanden. Der Kopf zeigt einen sehr ausgeprägten Barbarentypus, der noch weniger edel gehalten ist, als bei dem bekleideten Kämpfer; die Haarspitzen sind auch hier vielfach abgebrochen und die Nase ist ergänzt.

Während hiernach über die Bedeutung dieser drei Figuren und über ihre Zugehörigkeit zu der Galliergruppe kein Zweifel sein kann, machen die weiteren zwei dieser Gruppe zuzurechnenden Figuren, der schöne todt hingestreckte Jüngling in Venedig Fig. 124 Nr. IV, 10, Fig. 127 (Mon. d. I. XX, 3) und der sterbende Krieger in Neapel Fig. 124 Nr. IV, 9, einige Schwierigkeiten.

Was zunächst den erstern anlangt, welcher, von einem gewaltigen Lanzenstoße von rechts nach links vollkommen durchbohrt, nachdem er schon durch einen Schwerthieb in der Brust verwundet war, plötzlich rücklings hingestürzt ist und todt, mit gebrochenen, halbgeschlossenen Augen, nicht sterbend daliegt, so ist es allerdings nicht zu bezweifeln, daß ihn der sechseckige Schild am linken Arm und der knappe, offenbar metallene Gurt, welcher seinen Leib umgiebt, als Gallier bezeichnen [27]), denn die gallischen Schilde sind in Kunstwerken in der fraglichen Form nachweisbar und die Gurte sowohl in Kunstdarstellungen wie in Originalexemplaren auf uns gekommen. Gegen diese Thatsachen können denn auch die



Zweifel nicht stichhalten, denen ich in der 2. Auflage dieses Buches Worte lieh und welche sich aus dem idealen Charakter dieser Figur ergaben. Denn abgesehn von den bezeichneten Costümstücken erscheint der Jüngling durchaus griechisch; Kinn, Lippen und Nase sind freilich modern, aber auch in den echten Theilen ist die Physiognomie edel griechisch und sehr verschieden von den sicheren Galliergesichtern. Auch das lange und schlichtere Haar, mag es durch den Sturz in Unordnung gerathen sein, ist, dies muß ich aufrecht erhalten, von dem wirren und struppigen Haare der Gallier, nicht blos der hier behandelten Figurenreihe, sondern auch des s. g. sterbenden Fechters und des Galliers in der Villa Ludovisi (s. unten) merkbar verschieden, nicht minder der Körper mit der hochgewölbten Brust und dem schlanken Leibe von ausgesuchter, kräftig zarter Schönheit. Friederichs (Bausteine a. a. O. S. 323) sagt also gewiß mit Recht, daß „in dieser Figur der Typus der Barbaren weniger signifikant ausgeprägt ist, als in den



Fig. 127. Jugendlicher Krieger in Venedig (IV, 10).

anderen“ und legt dem Künstler „die schöne Absicht bei, dem sterbenden Jüngling einen idealern Charakter zu geben, als dem wildern, trotzigern Manne.“ Das mag ja sein, allein damit ist das Motiv dieser Absicht noch nicht enthüllt, welches Brunn, der die idealere Gestaltung dieser Figur ebenfalls anerkennt, in einem Eklekticismus der pergamenischen Schule sucht. Diese habe auch bei ihrer Aufgabe, barbarische Völker zu charakterisiren, die ideale Grundlage der ältern griechischen Kunst nicht aufgegeben, während sie die beiden Elemente des überkommenen Idealismus und des neuen historischen Realismus in ihren verschiedenen Figuren in ungleicher Mischung zeige. Der todte Jüngling werde durch seinen, vielleicht golden zu denkenden Gurt als ein Edler oder Fürst bezeichnet und grade bei einem solchen und zugleich der jugendlichsten Figur von allen möge sich der Künstler mit bescheideneren Andeutungen des Barbarencharakters, besonders in dem tief in den Nacken gewachsenen Haare, einer gallischen Rasseeigenthümlichkeit, begnügt haben. Auch sei es ihm hier, gegenüber dem Ausdruck heftiger Leiden und Leidenschaften anderer Gallierfiguren, darauf angekommen, den Frieden des Todes zum Ausdruck zu bringen. Fügen wir hinzu, daß ihm dies nicht allein vollkommen gelungen ist, sondern daß er seinen todten Jüngling

grade dadurch, daß er ihn so zart und so schön gebildet, zu einer wahrhaft rührenden Gestalt gemacht hat, so dürfte ungefähr gesagt sein, was sich sagen läßt.

Schwierigkeiten anderer Art macht die Figur des sterbenden Kriegers in Neapel Fig. 124 Nr. IV, 9 (Mon. d. I. XX, 4), welcher mit dem berühmten s. g. sterbenden Fechter im capitolinischen Museum merkwürdige Ähnlichkeit der Composition und doch zugleich von jenem eine tiefgehende Verschiedenheit zeigt. Nicht nur darin, daß er von links nach rechts, die capitolinische Statue von rechts nach links hingestreckt ist, obwohl auch dies mit den eigentlichen Motiven der Situation im Zusammenhange steht; sondern hauptsächlich darin sind beide Figuren verschieden, daß der Gallier im capitolinischen Museum, wie weiterhin näher entwickelt werden soll, sich selbst getödtet, knieend in sein Schwert gestürzt hat, während der neapolitaner Krieger, der eine große und stark blutende Wunde in der linken Rippenpartie zeigt, ohne Zweifel von Feindeshand gefällt ist. Die Verschiedenheit dieser Motive bedingt nun die Verschiedenheit der Lage beider Figuren und des in ihnen zur Anschauung gebrachten Pathos; der capitolinische Barbar ist aus der knieenden Stellung seitwärts hingesunken, der neapolitaner Krieger sitzt mehr grade, jener ringt im schweren Todeskampfe, dieser erwartet gelassener das baldige Ende, dort ist das Pathos ein sehr lebhaftes, ergreifend vorgetragenes, hier ein sehr maßvolles, das weniger auf das Leiden als auf das Ermatten des Sterbenden den Nachdruck legt. Dies Alles ist vollkommen einleuchtend, die Schwierigkeit liegt nur darin, daß der neapolitaner Krieger behelmt ist und daß sein Körper nicht viel von der charakteristischen Eigenthümlichkeit der Gallier zeigt. Der Kopf ist nicht, wie gesagt worden ist[28]), modern, sondern gewiß echt, ergänzt nur die Nase und der obere Theil des Helmes, und gehört aller Wahrscheinlichkeit nach, obwohl er aufgesetzt ist, zu der Figur, zu deren Situation er in seinem Ausdruck vollkommen paßt, während er seinen Zügen nach durchaus derjenige eines Galliers ist. Nun erscheinen die Gallier in den Darstellungen der pergamenischen Schule, so viele derselben wir kennen, durchaus ohne Helm. Da aber, wie die bekleidete Figur 125 neben den übrigen nackten zeigt, die pergamenischen Künstler nach Mannigfaltigkeit gestrebt haben und da in späteren Gallierdarstellungen Behelmte vorkommen (s. Brunn a. a. O. p. 365), während kein Grund vorliegt, zu glauben, daß die Gallier, namentlich seit ihrer Ansiedelung in Kleinasien, den Gebrauch der Helme nicht angenommen hätten, so wird man auch hier nicht umhin können, einen gallischen Krieger anzuerkennen, dessen weniger kräftige Körperbeschaffenheit vielleicht mit Brunn daraus zu erklären sein wird, daß er als ein Alter charakterisirt werden und so der Eindruck von dem letzten Aufgebot aller Kräfte zur Entscheidungsschlacht verstärkt werden sollte.

Nicht ganz ohne Bedenken ist die Bestimmung der neapolitaner Figur Fig. 124, Nr. III, 3 und der vaticanischen Fig. 124, Nr. III, 4 (Mon. d. I. XXI, 7 u. 6) als Perser, welche der dritten Gruppe angehört haben, doch sind überwiegende Gründe für diese Benennung vorhanden und das Bedenken erledigt sich, wenn man annimmt, daß die pergamenischen Künstler nicht durchweg auf historischen Realismus des Costüms ausgegangen sind. Der in der neapolitaner Statue dargestellte Gefallene ist mit Schuhen und Hosen bekleidet, seinen Kopf bedeckt eine s. g. phrygische Mütze, d. h. die bei orientalischen Völkern in der griechischen Kunst ziemlich unterschiedlos angebrachte Kopfbedeckung, und neben ihm liegt am Boden



ein krummer Säbel, der, wenn nicht specifisch persisch, so doch jedenfalls specifisch ungriechisch ist. Die strenge Durchführung persischen Costüms würde nun allerdings einen Rock mit langen Ärmeln bedingen, während die wenigstens halbe Entblößung des Oberkörpers von dem ärmellosen Chiton entschieden nicht persisch ist. Es liegt jedoch nicht fern, die theilweise Nacktheit aus künstlerischen Gründen abzuleiten, und schwerlich wird man der, wenn auch nur frageweise aufgestellten Ansicht von Friederichs (Bausteine S. 325) beitreten dürfen, daß diese Figur anstatt eines Persers vielmehr ebenfalls einen Gallier darstelle, „die ja auch Hosen trugen und auch wohl eine der phrygischen Mütze ähnliche Kopfbedeckung getragen haben könnten, gleichwie die Dacier auf der Traianssäule." Denn abgesehn davon, daß die hier ausgesprochenen Vermuthungen über das gallische Costüm sehr ungewiß klingen, wird man doch wohl annehmen dürfen, daß die Künstler dieser Gruppen zur Darstellung von Galliern nicht zwei so ganz und gar verschiedene Typen verwendet haben, wie sie in den sicheren Galliern und der hier in Rede stehenden Figur vorliegen, zu deren Charakterisirung als Perser obenan die für dies Volk besonders bezeichnenden Hosen, dann die orientalische Kopfbedeckung und der krumme Säbel den Künstlern wohl mit Recht als ausreichend erschienen sein mögen. Der Lage nach stellt diese ziemlich stark ergänzte Figur (modern sind beide Arme und das rechte Bein von unterhalb des Knies an sowie ein Stück des Säbels) einen langsam Gestorbenen dar, bei dem die Todeswunde nicht sichtbar ist, der aber in seiner seitlichen Lage, in welche er offenbar allmählich hingesunken ist, gegen die Rückenlage mehrer anderen heftiger hingestürzten Personen einen schönen und interessanten Contrast bildet.

Noch ungleich freier ist die vaticanische Figur 124, III, 4 als Perser bezeichnet, indem die Costümcharakteristik sich auf die phrygische Mütze allein beschränkt, während die vollständige Nacktheit persischer Sitte durchaus widerspricht. Dennoch kann über die Zugehörigkeit der Statue zu den attalischen Weihgeschenksgruppen kein Zweifel sein, und da ein Gallier aus dem bei der so eben besprochenen Statue angegebenen Grunde in ihr nicht gemeint sein kann, so wird nichts Anderes übrig bleiben, als sie, als der überaus interessanten und kühn erfundenen Stellung des nackten Körpers wegen, in ganz frei künstlerischer Weise charakterisirten Perser anzuerkennen. Denn die etwa noch mögliche Vermuthung, in der Amazonengruppe seien männliche Verbündete der Kriegerinnen vom Thermodon mit dargestellt gewesen und die fraglichen Figuren seien Vertreter dieser, diese Vermuthung, welche sich durch schriftliche und bildliche Zeugnisse würde stützen lassen, würde das sehr Bedenkliche haben, daß durch die Annahme solcher männlichen Hilfstruppen der Amazonen die zweite Gruppe, in welcher die Amazonen doch in überwiegender Zahl dargestellt gewesen sein müssen, eine Ausdehnung erhalten würde, welche die Grenzen des Wahrscheinlichen überschreitet.

Nach dem, was über den todten Perser in Neapel gesagt ist, kann die Perserstatue des Museums in Aix (Fig. 124, III, 5) keine Schwierigkeit mehr machen, da sie in der Behandlung des Costüms in allem Wesentlichen mit jener übereinstimmt, während sie ihrer Composition nach von der Gegenseite das Motiv des vaticanischen Persers (IV, 4) ziemlich genau wiederholt. Über den Grad ihrer Ergänzung stimmen verschiedene Angaben nicht überein, nur wird man wahrscheinlich beide Arme als modern zu betrachten haben, während dies in Beziehung auf das auf der Basis liegende, übrigens grade Schwert nicht feststeht.

Die letzte Statue in Neapel Fig. 124, Nr. I, 1 (Mon. d. Inst. XXI, 8) wird außer durch den Ausdruck ganz besonderer Wildheit, üppigstes wirres Haar, Angabe desselben selbst auf der Brust und in den Achselhöhlen, wie sie nur bei rohen Naturen, einem Marsyas und dergleichen gebräuchlich ist, durch ein um den linken Arm gewickeltes Thierfell mit Katzenklauen (Löwen- oder Pantherfell) auszeichnend charakterisirt. Auch dieser Todte ist als Gallier aufgefaßt worden (Friederichs a. a. O. S. 324); allein nicht nur der Umstand, daß er an Wildheit und Rohheit alle anderen Gallier weit überbietet, sondern ganz besonders der andere, daß bei den Galliern der Gebrauch von Thierfellen anstatt der Schilde nicht nachweisbar und in dem hier gegebenen Zusammenhange doppelt unwahrscheinlich ist, läßt wohl keinen Zweifel übrig, daß es sich um einen gefällten Giganten der ersten Gruppe handele. Der einzige Umstand, welcher gegen diese Erklärung vielleicht auf den ersten Blick mit einem Scheine von Recht geltend gemacht werden könnte, ist nicht etwa der, daß diese Figur alle übrigen an Größe nicht übertrifft, denn in den vier mit einander correspondirenden Gruppen können die verschiedenen Kategorien von dargestellten Wesen (Götter, Giganten, Heroen und Menschen der historischen Zeit) durch verschiedene Maßverhältnisse überhaupt nicht unterschieden worden sein, als vielmehr der andere, daß der Todte, welcher bis zum letzten Augenblicke gekämpft zu haben und dann jählings gestürzt worden zu sein scheint, in der Rechten den Griff eines Schwertes hält, während man bei einem Giganten eher an einen Baumast oder einen Felsblock als Waffe denken möchte und ganz besonders, daß er keine Schlangenbeine hat. Dennoch ist auch dieser Einwand in keiner Weise stichhaltig, da nicht allein in der ältern Kunst, in welcher die Giganten durchweg rein menschlich und in heroischer Bewaffnung dargestellt sind, sondern auch in der spätern und vor Allem in den pergamenischen Gigantomachiereliefen (s. unten) neben schlangenfüßigen auch rein menschlich gestaltete Giganten und solche vorkommen, welche mit regelrechten Waffen kämpfen. Ein fast genau entsprechendes Seitenstück zu unserem Giganten stellt der vom Zeus niedergeblitzte in dem u. a. in Müller-Wieselers Denkmälern d. a. Kunst II, Nr. 843 abgebildeten Vasengemälde dar, der ebenso wie die neapolitaner Figur ein Schwert in der Hand hat und wie dieser mit einem Löwenfell ausgestattet ist. Das auf dem Boden neben der neapolitaner Figur liegende verknotete Band dürfte eher als Schleuder denn als Gürtel zu fassen sein; die Figur selbst aber hat auffallend gedrungene, fast unnatürlich kurze Verhältnisse, die sowohl in den Beinen wie im Rumpfe, besonders an der rechten Seite auf der Strecke von der Hüfte bis zur Brust in die Augen springen. Ob darin eine Absicht liegt und ob etwa der Gigant dadurch, daß er bei diesen sehr kurzen Proportionen dennoch die Länge der anderen Figuren hat, nicht allein in gedrungener Kräftigkeit, sondern auch in seiner übermenschlichen Größe hat bezeichnet werden sollen, mag dahingestellt bleiben. Ergänzt sind an ihm die Hälfte der Finger der rechten Hand, das linke untere Bein und die Nase.

Überblicken wir nun diese Figurenreihe, in der wir, wie nach dem Vorstehenden nicht zu bezweifeln ist, Probestücke aus allen vier von Pausanias genannten Gruppen des attalischen Weihgeschenks vor uns haben, im Zusammenhange, so wird zuvörderst bemerkt werden müssen, daß die niedrige Aufstellung, auf welche sämmtliche Statuen, am augenscheinlichsten die liegenden, berechnet sind[29]), gar wohl mit Pausanias' Angabe, die Gruppen haben gegen (πρὸς) die südliche Akro-



polismauer gestanden, die natürlich den Felsboden nie um mehr als höchstens Mannshöhe überragt haben kann, gar wohl übereinstimmt. Prüfen wir sodann den Stil, so muß vorweg des Umstandes gedacht werden, daß mehr als eine Stimme die venetianer Statuen insbesondere für modern, Werke des 16. Jahrhunderts angesprochen hat [30]). Diese Ansicht ist nun freilich schon den venetianer Figuren allein gegenüber aus inneren wie aus äußeren Gründen nicht haltbar und wird gegenüber der Thatsache der Zusammengehörigkeit einer noch größern Anzahl von Statuen vollends hinfällig; daß aber unter Anderen auch gute Kenner (wie Thiersch, s. Anm. 30) bei diesen Werken an modernen Ursprung haben denken können, dies weist darauf hin, daß sie einen Stil zeigen, welcher von demjenigen der allermeisten antiken Sculpturen sich merklich unterscheidet, ja in Einzelheiten, wie in der Bildung der Brauen, fast ohne Analogon in der Antike ist.

Anknüpfen lassen sich freilich diese Werke ihrem stilistischen Charakter nach an mehr als eine antike plastische Arbeit. Ganz abzusehn von den Sculpturen, welche, wie der s. g. sterbende Fechter im capitolinischen Museum und die Gruppe des Galliers mit seinem getödteten Weibe in der Villa Ludovisi, schon seit längerer Zeit derselben Schule oder Künstlergruppe zugeschrieben werden, der auch die hier behandelten Statuen gehören, führen z. B. die Reliefe vom Maussolleum und diejenigen des Lysikratesdenkmals in der Heftigkeit und Kühnheit der dargestellten Bewegungen und des Pathos sehr bestimmt zu den attalischen Gruppen hinüber und zeigen diese als eine kunstgeschichtlich motivirte weitere Entwickelungsstufe der dort auftretenden Stilelemente. Eigenthümlich aber bleibt den attalischen Statuen einerseits der gesteigerte Individualismus der Persönlichkeiten und andererseits der in einzelnen Figuren und Formen bis nahe an Realismus streifende Naturalismus in Auffassung und Behandlung, der sich nichts desto weniger mit einem idealistischen Zug in der Wahl mehrer Personen, z. B. des todten Jünglings in Venedig und der Amazone, verbindet und ohne Zweifel in den siegreichen Pergamenern, Athenern und Göttern noch ungleich mächtiger hervorgetreten sein wird. Der Individualismus aber erscheint dadurch besonders eigenthümlich gefärbt, daß er auf die Darstellung barbarischer Personen, namentlich der Gallier angewendet ist. In dieser ethnographisch individualisirenden Barbarendarstellung tritt uns zugleich das positiv Neue entgegen, welches unseres Wissens die pergamenischen Meister in die griechische Kunst hineingetragen haben, sie, denen zum ersten Male die Aufgabe wurde, eine gleichzeitige historische Thatsache künstlerisch zu behandeln. Da aber diese Aufgabe, so vortrefflich sie hier gefaßt ist, in noch ungleich tieferer und meisterhafterer Lösung uns in den schon oben genannten älter bekannten Werken dieser Schule entgegentritt, wird bei deren Besprechung auf diesen Punkt zurückzukommen und näher einzugehn sein.

Die Frage nun, ob wir die im Vorstehenden behandelten Statuen als Originale oder als Copien zu fassen haben, wird sich schwerlich durch die Anwendung des einen oder des andern dieser Schlagworte erledigen lassen und nur das wird man mit Bestimmtheit sagen dürfen, daß es sich um Copien aus späterer (römischer Zeit), um Copien der von Attalos auf die Akropolis von Athen gestifteten Figuren nicht, sondern um eben diese Figuren selbst handelt. Allerdings fehlt uns über das Material des attalischen Weihgeschenkes die Überlieferung. Für dasselbe aber etwa deswegen, weil die Gruppen im Freien standen, ohne Weiteres Bronze anzunehmen ist nicht gerechtfertigt, während man andererseits gegen die Annahme

von Erz nicht den Grund hätte aufstellen sollen, eine so figurenreiche Gruppe in Erz sei unerhört. Denn es fragt sich, wie viel weniger Figuren das große Weihgeschenk wegen des Sieges bei Aegospotamoi (Bd. I, S. 410) umfaßt hat, und zwar von gewiß viel größeren Figuren. Und auch das können wir nicht ermessen, ob eine Erzgruppe von dieser Ausdehnung die Geldmittel selbst eines Attalos überstiegen haben würde. Wir bedürfen aber auch einer Nachricht über das Material des attalischen Weihgeschenkes nicht, um nicht allein mit Bestimmtheit zu sagen, daß das Copistenwerk irgend einer Zeit anders aussieht, sondern um zu betonen, daß allein schon die Zahl der Figuren jeden Gedanken an Copien ausschließt. Denn man kann ja doch gewiß nicht annehmen, daß aus der Gesammtheit der Gruppen heraus grade nur die bisher nachgewiesenen zehn Figuren und zwar nur die Darstellungen der Besiegten copirt worden seien; stellt man den Besiegten aber auch nur eine ungefähr gleiche Anzahl von Siegern gegenüber, ohne welche die Composition mehrer der erhaltenen Figuren in ihren Motiven sehr unklar bleibt, so giebt das, ganz abgesehn von dem vollständigen Bestande der vier Gruppen, eine Menge von Statuen wie sie wohl schwerlich jemals nachgebildet worden ist. Daß es sich aber, um auch diese Möglichkeit zu berühren, nicht etwa um Originalarbeiten aus römischer Zeit handele, ergiebt sich erstens aus dem mit nichts Römischem vergleichbaren Stil und sodann aus der Erwägung, daß die Römer, sollten sie auch jemals Gallierkämpfe in dramatisch bewegten Statuengruppen (nicht etwa gefesselte Besiegte, dergleichen an Triumphaldenkmälern gewöhnlich sind) dargestellt haben, was bei dem Mangel jeglichen Zeugnisses lebhaft bezweifelt werden muß, doch ganz gewiß niemals Beruf hatten, mit Gallierkämpfen zusammen auch Giganten-, Amazonen- und Perserkämpfe zu bilden.

Um die Figuren des attalischen Weihgeschenkes selbst handelt es sich also wohl ohne Zweifel; damit aber ist die Frage noch nicht erledigt, ob diese im eigentlichen Sinn Originale zu nennen und nicht etwa Wiederholungen von Originalcompositionen in Pergamon sind. Nachweisen können wir diese schwerlich. Denn neben der bei Plinius bezeugten Gallierschlacht ist von Gigantomachie, Amazonomachie und Marathonschlacht nicht die Rede und bei den kleinen Figuren weist auch nur ganz Einzelnes wie die Behandlung der Haare, das Gewand der Amazone und die Haarbüschel auf der Brust des todten Giganten darauf hin, daß sie nach Bronzeoriginalen wiederholt sein könnten, während das Nackte ganz wie in echter und originaler Marmortechnik hergestellt erscheint. Andererseits legt grade der geringe Maßstab der Figuren den Gedanken daran nahe, daß sie Wiederholungen größerer Compositionen seien und gewisse Härten sind vielleicht mit Recht (von Brunn) aus eben der Übertragung größerer Figuren in kleinern Maßstab abgeleitet worden. In diesem Sinne hat Brunn (a. a. O. p. 319) die Figuren des attalischen Weihgeschenkes nicht als Originale im eigentlichen Sinne, sondern als gleichzeitige Wiederholungen größerer Compositionen angesprochen, welche vermuthlich nicht von den Meistern selbst, sondern, wenn auch unter deren Überwachung und Mitwirkung, von Schülern und Gehilfen ausgearbeitet sein mögen[31]) und deswegen den Stempel der Schule zeigen, ohne gleichwohl alle Vorzüge derselben in's Licht zu stellen. Und zu einem wesentlich andern Ergebniß wird man auch kaum gelangen, mag man nun die kleinen Figuren als Wiederholungen größerer betrachten oder mag man annehmen, daß Attalos den ungewöhnlichen kleinen Maßstab wählen ließ, um den in der Verbindung der vier Gruppen liegenden idealen

Gedanken zum Ausdruck zu bringen, ohne doch die Kosten für sein Geschenk in's Ungemessene wachsen zu lassen.

Eine eigenthümlich interessante, aber freilich bis jetzt leider nur in sehr unvollkommenem Grade zu lösende Frage, deren völlige Lösung auch für die Geschichte der plastischen Gruppirung von großer Bedeutung werden könnte, ist die nach der wahrscheinlichen Aufstellung der Gruppen und der uns erhaltenen Figuren insbesondere auch dann, wenn man diese Frage nicht bis auf die Erforschung der Aufstellungsart und des Aufstellungsortes der problematischen größeren Vorbilder unserer kleinen Figuren ausdehnt[32]), sondern auf diese letzteren beschränkt. Die schon gemachte Bemerkung, daß die Aufstellung niedrig gewesen sein müsse, giebt nur einen sehr kleinen Theil der vollständigen Antwort auf diese Frage. Wie waren die Figuren im Verhältniß zu einander geordnet? Der nächstliegende Gedanke wäre der an eine Abfolge in einer Reihe, die Mauer als Hintergrund gefaßt. Aber schon wenn man den in diesem Falle erforderlichen Raum bedenkt, wird man zweifelhaft; denn, rechnet man für alle vier Gruppen auch nur 60 Figuren und für jede Figur im Durchschnitt 1 Meter Standfläche, was Beides beträchtlich zu gering sein dürfte, so würde das eine Basis von mindestens 60 M. Länge bei vielleicht nur etwas über $^1/_2$ M. Tiefe ergeben. Mag aber immerhin für ein Bathron dieser Ausdehnung und dieser Gestalt Platz an der Mauer der Akropolis sein — und daß derselbe nicht auf das von Bötticher wahrgenommene Stück beschränkt war, scheint sicher —, so kommt sofort ein anderer Umstand in Frage. Eine Anzahl der erhaltenen Figuren kann man sich allerdings ganz füglich auf einer solchen Basis aufgestellt denken, sie können, ja sie wollen zum Theil entschieden scharf im Profil gesehn sein; so z. B. Fig. 124 Nr. 6, 7, 9. Bei mehren anderen aber ist das grade Gegentheil der Fall, sie sind augenscheinlich nicht auf eine Profilansicht berechnet, sondern auf ganz andere Standpunkte der Betrachtung. Bei dem todten Jüngling in Venedig z. B. verschwindet in der Profilansicht von vorn (wie sie in der Übersichtstafel Fig. 124 Nr. 10 gegeben ist) der rechte Arm vollkommen, was nicht die Absicht des Meisters gewesen sein kann; dagegen entwickelt sich die ganze Composition vollkommen und sehr schön, wenn wir zu Häupten des Todten stehn und ihn so sehn, wie er in Fig. 127 gezeichnet ist. In dieser Lage aber fügt er sich der Aufstellung in einer langgestreckten Reihe ganz entschieden nicht. Ganz Ähnliches gilt von der todten Amazone, deren Hauptansicht unzweifelhaft ungefähr diejenige ist, in welcher sie Fig. 124 Nr. 2 zeigt, während der todte Gigant das. 1 wohl eher von der andern Seite und von seinem Kopf aus gesehn sein will. Fragt man sich weiter, wo sich die angreifenden Gegner von Fig. 124 Nr. 4, 5 und 8 im Verhältniß zu diesen befunden haben werden, so wird es, namentlich für Nr. 4 und 5 wohl nicht möglich sein, denselben rechts oder links von der Figur wie sie gezeichnet ist, aufzustellen, vielmehr muß er hauptsächlich von der Seite des Beschauers, wenn auch etwas von links her, auf den Knieenden eingedrungen sein, wenn dessen Blick auf ihn gerichtet gewesen sein soll, wie doch anzunehmen ist.

Wie nun? führt das nicht zu einer ganz neuen Ansicht über die wahrscheinliche Aufstellung? Fast unausweichlich scheint sich aus der Stellung mehrer Figuren und aus den für andere sich aufdrängenden Gesichtspunkten eine Aufstellung der Figuren in mehr als einer Reihe zu ergeben, und wenn eine solche stattfand, so kann sie nicht wohl in einem regelmäßigen Neben- oder Hintereinander bestanden

haben, das einer Magazinaufstellung mehr als künstlerischer Anordnung entsprochen haben würde. So wird man auf eine wesentlich malerische Gruppirung in mehren Planen und vielleicht auch in verschiedenen, durch das Terrain zu gewinnenden Höhen hingedrängt; und wenn es auch voreilig und verwegen sein würde, eine solche als sicher zu behaupten, so darf doch nicht verkannt werden, wie vortrefflich, ja wie einzig und allein mit ihr sich die durch mehre der Figuren selbst geforderte Aufstellung derselben in senkrechter oder fast senkrechter Richtung auf die vordere Kante der Basis verträgt. Sollte sich das hier Angedeutete bei näherer Prüfung aller Umstände bewähren, so würde diese malerisch realistische Aufstellungsart einer großen Anzahl plastischer Figuren, welche über die malerisch realistischen Elemente in der Gruppirung des s. g. Farnesischen Stieres noch um ein Beträchtliches hinausgehn würde, während sie in der malerischen Anordnung des Reliefs im kleinern Friese von dem großen Altar von Pergamon, auf welche zurückgekommen werden soll, eine gewisse Analogie findet, ein höchst bedeutungsvolles Moment in der Geschichte der Gruppenbildung und nicht nur dieser abgeben.

So bedeutend nun in Beziehung auf Erfindung, Composition und Formgebung uns aus den vorstehenden Betrachtungen das Weihgeschenk entgegentritt, welches Attalos I. nach Athen stiftete, und dessen einer Theil das Denkmal seiner eigenen und seines Volkes Thaten und Siege ausmachte, während er durch die anderen Theile diesen Thaten Parallelen zur Seite stellte, welche dem Ganzen den Hintergrund der großen Idee von Kämpfen gegen Gewaltthat, Barbarei und Fremdherrschaft verliehen, so besitzen wir doch in dem schon oben erwähnten s. g. sterbenden Fechter im capitolinischen Museum und der Gruppe eines Galliers mit seinem von ihm getödteten Weibe in der Villa Ludovisi Werke der pergamenischen Schule aus ihrer attalischen Periode, aus welchen, wenn wir sie recht verstehn, uns der Geist, der in dieser Schule lebte, nicht minder bedeutend entgegentritt, während sie uns über den Stil der Meister in vollkommenerer Weise unterrichten, als dies die kleineren Figuren zu thun vermögen. Es muß freilich von vorn herein mit aller Offenheit gestanden werden, daß wir den Ursprung dieser größeren Arbeiten nicht mit dem Grade von Bestimmtheit nachzuweisen vermögen, wie denjenigen der kleinen Figuren. Denn eine Identification der Marmorwerke, um die es sich handelt, mit den von Plinius bezeugten Erzgruppen ist selbstverständlich unmöglich und jedes Rathen darüber, in welchem Verhältniß zu diesen sie gestanden haben mögen, vergeblich. Und so wird nicht viel mehr übrig bleiben, als mit Nachdruck zu betonen, daß der „sterbende Fechter“ und die Galliergruppe Ludovisi römische Copien nach Originalen der pergamenischen Schule nicht sind und eben so wenig von Vorbildern pergamenischer Schule angeregte römische Originalarbeiten. Denn wenngleich es müßig sein würde, wie über den ursprünglichen Aufstellungsort dieser Werke, so über ihre Schicksale bis sie nach Rom gelangten, Vermuthungen aufzustellen, so waren doch schon früher triftige Gründe, welche im Folgenden berührt werden sollen, vorhanden, die genannten Sculpturen als Arbeiten griechischen Meißels des dritten oder zweiten Jahrhunderts vor unserer Zeitrechnung und nicht als Producte römischer Kunstthätigkeit irgend welcher Art zu betrachten. Jetzt aber dürfte es vollends unmöglich sein, sie von den Resten der attalischen Weihgeschenksgruppen zu trennen und ihnen eine andere Entstehung als die in der pergamenischen Kunstschule oder durch die pergamenische Künstlergruppe zuzuweisen. Allerdings kann man ja ihren Stil und den der

kleinen Statuen keineswegs als identisch erklären; dennoch aber ist die Ähnlichkeit zwischen den beiderlei Werken, ist deren innerliche Verwandtschaft so groß, stehn sie gemeinsam den Hervorbringungen des römischen Meißels so bestimmt gegenüber, athmen sie beide so durchaus den Geist originellen Kunstschaffens, daß es fast als Eigensinn erscheint, wenn man, die kleinen Statuen als pergamenische Originalarbeiten im oben präcisirten Sinn anerkennend, die größeren und unbestreitbar vorzüglicheren als selbst nur möglicherweise römisch betrachtet oder über den Zweifel über ihre Entstehungszeit nicht hinwegkommen zu können erklärt. In Betreff des Formalen und namentlich gewisser letzter Feinheiten der Oberflächenbeschaffenheit darf man nämlich weder den aus den großen Altarreliefen neu gewonnenen Maßstab als den für pergamenische Originalarbeiten allein giltigen an die älteren Werke anlegen, noch auch vergessen, daß wir diese nicht, wie die Altarreliefe, in ihrem ursprünglichen Zustande vor uns haben, sondern in einer Beschaffenheit, welche das Resultat aller der Behandlungen und Mißhandlungen ist, denen sie seit ihrer Auffindung unterlegen sind[33]. Was aber die Sache, den Gegenstand anlangt, so möge gleich hier noch ein Mal hervorgehoben werden, daß es sich bei den sogleich näher zu betrachtenden Sculpturen, wie bei den vorher besprochenen, um Theile dramatisch bewegter großer Handlungen oder Schlachtdarstellungen handelt. Mag man deshalb einerseits auf die hohe Vorzüglichkeit auch römischer Barbarendarstellungen in Statuen, andererseits auf Reliefdarstellungen von römischen Gallierkämpfen wie an dem Sarkophag Ammendola (Anm. 27) und an der Traianssäule hinweisen, so wird es doch schwerlich gelingen, dergleichen in freien Statuengruppen für Rom wahrscheinlich zu machen, geschweige denn nachzuweisen, ja selbst nur über eine annehmbare Aufstellungsweise solcher Gruppen in Rom begründete Vermuthungen vorzutragen. Hier möge denn auch bemerkt werden, daß der für den sterbenden Gallier und für die Gruppe in der Villa Ludovisi sowie für noch einige andere Sculpturen verwendete Marmor, dessen Eigenthümlichkeit gegenüber den sonst bekannten antiken Marmorsorten bereits lange aufgefallen war, nach neueren sachverständigen Untersuchungen[34] wahrscheinlich von Furni (*Φούρνη*) stammt, einer kleinen Insel zwischen Samos und Ikaria, welche bedeutende antike Marmorbrüche hat. Daß die Verwendung dieses Marmors von kleinasiatischen Künstlern hundertmal eher vorausgesetzt werden darf, als von römischen, liegt wohl auf der flachen Hand. Und demnach dürfen wir uns, ohne Furcht gröblich zu irren, dem Studium dieser Sculpturen als dem von Originalwerken der pergamenischen Kunst hingeben.

Es ist das Verdienst des italienischen Gelehrten Nibby, in der Statue des sogenannten „sterbenden Fechters“, um mit dieser, welche Figur 128 in einer nach dem Gyps gefertigten Zeichnung und deren Kopf in einer Profilansicht Fig. 129 darstellt, zu beginnen, einen Gallier erkannt und nachgewiesen zu haben obwohl er die Stelle des Plinius, von der wir ausgegangen sind, übersah und schon deswegen nicht im Stande war, die kunstgeschichtliche Summe seiner Entdeckung zu ziehn und die ganze Bedeutung dieser Barbarendarstellung zur Anschauung zu bringen. Nibby, dem man allgemein gefolgt ist, stützte sich für seine Deutung auf die bei mehren alten Schriftstellern gegebene Schilderung der Körperbeschaffenheit und der Kampfsitte der Gallier, von der die am meisten charakteristischen Züge sich in der Statue wiederfinden: das saftige Fleisch des mächtigen



Körpers, der allein nicht geschorene straffe Schnurbart, das durch künstliche Behandlung mit einer Salbe von der Stirn über den Scheitel zurückgestrichene, der

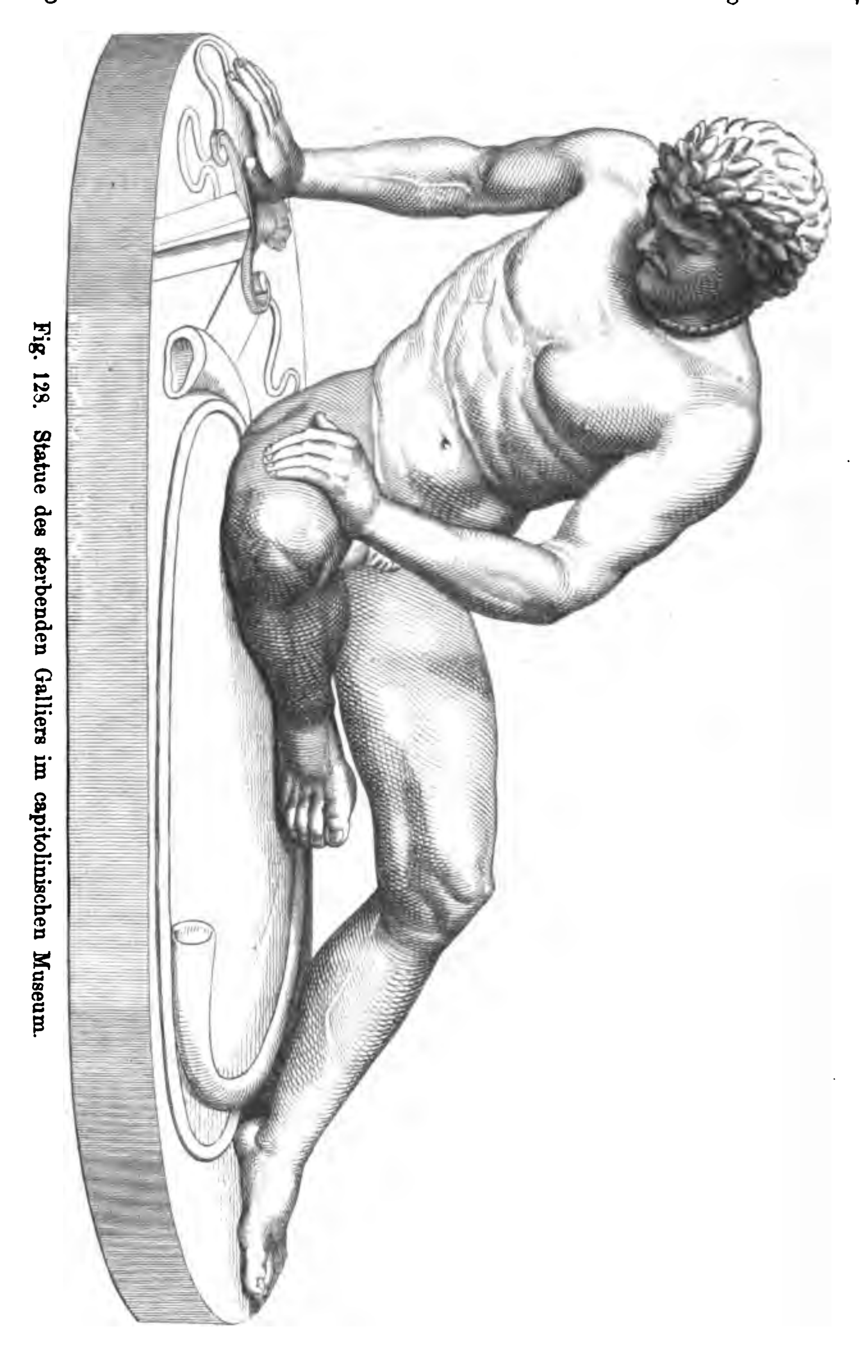


Fig. 128. Statue des sterbenden Galliers im capitolinischen Museum.

Pferdemähne ähnliche und tief in den Nacken hinabgewachsene Haar, ferner das aus einem soliden Stück Metall mit doppelter Drehung gewundene Halsband (torques),

dergleichen in mehren Originalexemplaren von Bronze und Gold aus gallischen Gräbern auf uns gekommen sind. Bezeichnend ist sodann auch hier, wie bei einigen der oben besprochenen kleineren Figuren, die völlige Nacktheit und ist das gebogene Schlachthorn, welches zerbrochen oder zerhauen dargestellt, auf der Basis liegt und mit einer zweiten Öffnung anstatt des Mundstückes falsch ergänzt ist, endlich der große Schild, auf den der Krieger sterbend hingesunken, obgleich dessen Form nicht ausschließlich gallisch ist, sondern auch bei Römern vorkommt. Wenn hiernach über die Nationalität dieses Sterbenden kein Zweifel sein kann, so ist dadurch allein allerdings der Gedanke an einen Gladiator und an römische Entstehung des Werkes noch nicht ausgeschlossen, denn die Römer zwangen die Mitglieder fremder Nationen in der ihnen eigenthümlichen Bewaffnung und Kampfart im Amphitheater zu fechten. Allein gegen die Annahme, unsere Statue stelle einen solchen Gladiator dar, spricht in der entschiedensten Weise eine nur einigermaßen genaue Prüfung der Lage, in welcher der Sterbende sich befindet, und weiterhin ganz insbesondere die Vergleichung der Handlung, welche in der fälschlich „Paetus und Arria“ genannten, mit dem „sterbenden Fechter“ sicher zusammengehörigen und, wie oben bemerkt, aus demselben Marmor von Furni gearbeiteten Galliergruppe der Villa Ludovisi (Fig. 130) vorgeht. Diese Gruppe zeigt uns einen gallischen Krieger, welcher soeben sein Weib getödtet hat und im Begriffe steht,



Fig. 129. Kopf des sterbenden Galliers.



Fig. 130. Die Galliergruppe in der Villa Ludovisi.

sich selbst das Schwert in die Brust zu stoßen. Gleicherweise ist auch der „sterbende Fechter“ von eigner Hand gefallen. Es giebt keine andere Erklärung der Lage, in der wir den capitolinischen Gallier sehn, als die, daß er sich knieend in sein auf den Boden gestelltes Schwert gestürzt hat. Das Schwert freilich ist, wie das Stück der Basis zwischen dem Schildrand und der rechten Hand (nicht aber auch der nur gebrochene rechte Arm)[35]) ergänzt, allein da die tiefe Brustwunde echt ist, und da die ganze Lage des Körpers zumal auf dem Schilde mit der augenscheinlichlichsten Gewißheit die angegebene vorhergegangene Stellung des Knieens verbürgt, so ist gar keine andere Erklärung möglich. Nun ist aber ein Selbstmord in der Arena in der angegebenen Weise nicht allein im höchsten Grade unwahrscheinlich, sondern so gut wie unmöglich, und vollends schließt ein Blick auf die ludovisische Gruppe jeden Gedanken an das Amphitheater als Schauplatz der Handlung aus. Der Schauplatz kann eben nur das Schlachtfeld sein, auf dem, von der siegreichen Übermacht des Feindes gedrängt, die gallischen Mannen, um nicht in Knechtschaft zu fallen, sich und die Ihrigen mit eigner Hand niedermachen. Dies ist vollkommen augenscheinlich in der ludovisischen Gruppe und in ihrer hastig aufgeregten Handlung; es ist der letzte Augenblick, der dem Gallier bleibt, ehe er von dem heranstürmenden Feinde ergriffen und überwältigt wird: zurückblickend auf die schon nahe herangekommenen Gegner, ja, wie ausbiegend vor den nach ihm greifenden Händen benutzt er diesen letzten freien Augenblick, um sich das (ob ganz richtig oder nicht, ist streitig[36]), ergänzte) Schwert an einer Stelle in den Leib zu bohren, an der er mit Sicherheit, die große Herzschlagader (Aorta) durchschneidend, augenblicklichen Erfolg seines Selbstmordes erwarten darf. Der Sterbende des capitolinischen Museums war dem andringenden Feinde weniger nahe, ihm blieb die Möglichkeit eines weniger hastigen Abschiedes vom Leben, er konnte noch sein Schlachthorn zerbrechen, mit dessen Rufe die Genossen in die Scharen der Feinde zu leiten ihm nicht mehr vergönnt ist, er konnte sich den Schild gleichsam als Heldenbahre wählen, um auf demselben, entfernt von dem Getümmel der Schlacht, stille zu verbluten. Dies ist in allgemeinen Zügen die Situation, welche sich in den beiden Werken ausspricht. Wenngleich nun auch eine gleiche oder ähnliche in den erhaltenen Theilen der attalischen Gruppe von der athenischen Akropolis nicht vorkommt, auch deren Wiederholung in diesem Werke durchaus nicht behauptet werden soll, so wird doch Jeder, welcher die Reihe jener kleinen Statuen aufmerksam und unbefangen prüft, gestehn müssen, daß das in ihnen zur Darstellung gebrachte Pathos dem in den größeren Statuen waltenden überaus analog ist, und daß man dem Geiste und der Erfindung nach das eine Werk gar füglich als die Fortsetzung des andern würde betrachten können. In beiden Werken aber tritt uns neben dem Pathos und, wie sich bei genauerer Prüfung ergiebt, wenigstens zum Theil in Verbindung mit diesem eine specifisch charakteristische Darstellung des Barbarischen, insbesondere, in den größeren Statuen ausschließlich, in den kleineren überwiegend, des gallischen Barbarenthums entgegen, und es wird sich lohnen, auf dies neue Moment der kunstgeschichtlichen Entwickelung und auf seine ziemlich weit reichenden Consequenzen etwas näher einzugehn.

Daß es sich in der That hier um ein Neues handele, wird keiner weitläufigen Nachweisung bedürfen. Allerdings hatte die griechische Plastik schon von den Zeiten vor ihrer höchsten Blüthe an Nichtgriechen, Barbaren in den Kreis ihrer



Gegenstände aufgenommen, Ageladas hatte kriegsgefangene Frauen unteritalischer Barbaren, Onatas den Iapygierkönig Opis gebildet, Troer erscheinen in den aeginetischen Giebelgruppen, Perser im Friese des Tempels der Nike Apteros, und die Amazonendarstellungen einzeln aufzuzählen ist unnöthig. Aber theils waren diese Fremdlinge, soweit sie nicht reine Ausgeburten der Phantasie sind, wie die Amazonen, den Griechen ungleich verwandter als die hier zuerst erscheinenden Gallier, theils können wir, gestützt auf die erhaltenen Kunstwerke, die aeginetischen Giebelgruppen und die vielen Amazonenstatuen und Amazonenreliefe (der Fries des Niketempels ist nicht gut genug erhalten, um hier als Beweismittel benutzt zu werden) mit Sicherheit behaupten, daß die Plastik — ob dasselbe von der Malerei gilt, muß dahinstehn — bis auf die Zeiten der pergamenischen Kunst den Charakter des Unhellenischen wesentlich äußerlich faßte und auf Waffnung und Kleidung beschränkte, während sie in der Körperbildung und in der Handlung selbst die Fremden von den Griechen in der ältern Zeit durchaus nicht, in der jüngern, für uns besonders durch den Maussolleumfries vertretenen, immerhin nur in mehr andeutender als durchgeführter Weise unterschied, und sich damit den Vortheil errang, durch die Ganzheit ihrer Werke hin das Maß hellenischer Schönheit und hellenischen Adels festhalten zu dürfen.

Wie ganz anders erscheint uns in den Werken der pergamenischen Künstler die Aufgabe erfaßt und gelöst. Die in Äußerlichkeiten andeutende Charakterisirung des Barbarenthums ist einer bis in das Einzelne hinein gewissenhaften Wiedergabe der nationalen Eigenthümlichkeiten des gallischen Volksstammes gewichen, und die Künstler haben sich nicht gescheut, zur Vollendung der Charakteristik der Barbarenbildung selbst diejenigen Züge und Besonderheiten der Fremden in ihre Arbeiten hinüberzunehmen, welche an sich betrachtet keinen Anspruch auf Schönheit machen können. Sie haben, das gilt in der Hauptsache schon von den kleinen attalischen Statuen und noch mehr von den größeren Werken, die Gallier gefaßt als hohe, kräftige, musculös ausgewirkte Gestalten, die aber, imposant und gewaltig wie sie sein mögen, keineswegs harmonisch schön sind und viel mehr den Eindruck der Derbheit und roher Stärke als den jener durchgebildeten, abgewogenen Kraft machen, welche uns griechische Männerkörper so schön erscheinen läßt. Dasselbe gilt von den Köpfen, an denen das Haar rauh und struppig, ohne eine einzige gefällige Wellenlinie dargestellt ist, durchaus die gallische Haartracht, wie sie uns geschildert wird, wiedergebend, dasselbe endlich von den Gesichtern mit der einzigen ihres Ortes motivirten Ausnahme des todten Jünglings in Venedig, in denen ein Typus ausgeprägt ist, der allerdings als männlich kräftig gelten darf, der aber mit seinen eckigen Formen, mit seinen unharmonischen Proportionen, dem Überwiegen der unteren Theile über die Stirn keinen Anspruch auf Schönheit machen kann und namentlich gegenüber dem griechischen Gesichtstypus, wie ihn die Kunst idealisirend ausprägte, gradezu als unschön, unedel bezeichnet werden muß. Insbesondere aber hat der ungleich mehr in realistische Einzelheiten eingehende Meister des capitolinischen Galliers dessen Körper mit einer Haut bekleidet, die im Gegensatze zu der elastischen Geschmeidigkeit der griechischen, dick und fest erscheint, so wie sie unter den Einflüssen eines rauhern Klimas und eines wenig civilisirten Lebens sich bildet, indem sie die Muskeln in weniger feingeschwungenen Flächen und Übergängen erscheinen läßt und an den Gelenken



sich in scharfe Falten legt; er hat diese Haut an den Füßen gradezu schwielig und in der Art verhärtet dargestellt, wie wir sie an den Füßen derer finden, die schwere körperliche Arbeit vollbringen und barfuß einhergehn.

Bevor wir jetzt weiter untersuchen, welche Nachtheile und welche Vortheile der Darstellung den Künstlern aus der Nöthigung erwuchsen, Barbaren in ihrer an sich unschönen und unedeln Eigenthümlichkeit zu bilden, und durch welche Mittel sie vermocht haben, diese scheinbar ungünstige Aufgabe so auszubeuten, daß ihre Schöpfungen, insbesondere aber die ludovisische Gruppe und der capitolinische Sterbende, weit entfernt uns als unschön abzustoßen, Blick und Gemüth im hohen Grade anziehn und fesseln, ist zu constatiren, daß die Art der Darstellung, welche soeben geschildert wurde, durch die Aufgabe selbst mit Nothwendigkeit bedingt war. Zum ersten Male im ganzen Verlaufe der Geschichte der Plastik finden wir in den Gallierschlachten der Könige von Pergamon als Gegenstand der Darstellung eine geschichtliche Begebenheit, welche der Gegenwart selbst oder der unmittelbaren Vergangenheit angehört, und welche mit allen ihren Einzelheiten in der lebendigsten Erinnerung fortlebte, es sei denn, daß man als ausgemacht ansehn wollte, was sich nur als wahrscheinlich hinstellen läßt, daß Euthykrates' Reitertreffen eine That Alexanders oder einer Heeresabtheilung Alexanders darstellte. Das einzige ältere Beispiel eines historischen Gegenstandes in einer plastischen Darstellung überhaupt ist, abgesehn von dem nur halbgriechischen Friese des Nereïdenmonumentes von Xanthos, die Schlacht von Plataeae im Friese des Niketempels von Athen; diese Schlacht aber war etwa zwei Menschenalter früher geschlagen, ehe sie in jenem Friese ihre monumentale Verherrlichung fand, und der Künstler durfte der historischen Wirklichkeit um so mehr durch die andeutende Charakteristik der Begebenheit, die früher entwickelt worden ist, genug gethan zu haben glauben, als sein Werk zum Schmucke eines Götterheiligthums bestimmt war und viel mehr ein Denkmal der göttlichen Hilfe, als menschlicher Thaten sein sollte und mußte. Wo immer sonst es galt, nationale Siege in Sculpturwerken zu verherrlichen, da griff die Plastik entweder auf die Kämpfe und Siege der Heroenzeit zurück, welche den später lebenden Menschen als Vorbild gedient hatten, und damit wich sie dem historischen Realismus aus und erwarb sich das Recht durchaus ideal und im idealen Stoffe zu componiren; oder aber sie verzichtete auf die Darstellung der geschichtlichen Handlung als solcher und begnügte sich, die zu verherrlichenden Personen in Porträtstatuen und Porträtgruppen, zum Theil untermischt mit Heroen und Göttern, als Weihgeschenke einer Gottheit in geheiligten Räumen aufzustellen. Der Art ist das Siegesdenkmal der Schlacht von Marathon (Band I, S. 250), so gut wie dasjenige der Schlacht von Aegospotamoi (das. S. 410), und noch die lysippische Gruppe der Genossen Alexanders am Granikos muß dieser Classe zugerechnet werden und enthält, wie früher entwickelt wurde, erst die Keime der eigentlichen historischen Kunst. Die Künstler von Pergamon fanden demnach in den Schöpfungen der frühern Kunst kein Vorbild für das, was sie in den Darstellungen der Gallierkämpfe des Eumenes und Attalos zu leisten hatten, und dies um so weniger, je eigenthümlicher besonders ihre Aufgabe war, nicht allein zum ersten Male einen gleichzeitigen geschichtlichen Gegenstand, sondern grade diesen geschichtlichen Gegenstand, die Niederlage fremder Barbarenstämme darzustellen. Bedingte schon die handgreifliche Wirklichkeit des Gegenstandes einen gewissen Realismus seiner Darstellung, so machte die unmittelbar lebendige Erinne-



rung an die wilden und rohen Gestalten der furchtbaren Feinde, welche Jahre lang Griechenland und Kleinasien gebrandschatzt, verwüstet und in Angst und Schrecken gehalten hatten, eine idealisirende, das Barbarenthum nur andeutende Darstellung derselben so gut wie unmöglich und gebot den Künstlern von dem thatsächlich Gegebenen auszugehn. Wenn nun aber dies Thatsächliche ein Fremdartiges und Unschönes war, so verlohnt es sich wohl der Mühe, nachzuforschen, durch welche Mittel die Künstler ihren Werken einen tiefern Werth als den einer ethnographischen Curiosität zu verleihen, dieselben allgemein menschlich bedeutend und interessant zu machen, und bei aller Hingebung an den Realismus der Formgebung in der Darstellung der Barbaren ihre Arbeiten doch nicht allein zu wirklichen Kunstwerken, sondern im gewissen Sinne selbst zu freien und idealen Schöpfungen zu machen gewußt haben. Eine erneute und genauere Betrachtung der erhaltenen Werke wird uns die Antwort ohne große Mühe finden lassen. Beginnen wir bei der capitolinischen Statue.

Es wurde die Situation, in der wir den Sterbenden finden, bisher nur so weit beleuchtet, wie es nöthig war, um zu erweisen, daß und wie er von der eignen Hand gefallen und daß jeder Gedanke an einen in der Arena getödteten Gladiator zu verbannen sei, wir haben uns insbesondere darüber noch nicht Rechenschaft zu geben versucht, warum die Statue, wie kaum eine andere, ergreifend auf unser Gemüth wirkt. Der Grund hiervon ist wohl ohne Zweifel einerseits in dem vollendeten Naturalismus und Individualismus der Form und andererseits darin zu suchen, daß der Ausdruck des schmerzvollen Sterbens nicht allein mit voller Wahrheit aus der Statue zu uns spricht, sondern daß das bittere Todesweh die Darstellung ohne jegliche Einschränkung und ohne Beimischung irgend eines andern mildernden oder erhebenden Elementes durchdringt.

In der wildesten Aufregung und körperlichen Erhitzung des bis zum Äußersten getriebenen Kampfes hat unser Gallier sich in sein Schwert gestürzt; das sehn wir vor uns, denn noch fließt das Blut in beschleunigten Pulsen durch seine aufgetriebenen Adern, noch athmet er kräftig und voll wie im Toben der Schlacht[37]), und das Antlitz überfliegt der letzte Hauch von dem Sturme der Leidenschaft, die ihn in sein Schwert getrieben hat; aber schon beginnt die Ermattung des Todes über den kraftvollen Körper Herrschaft zu gewinnen, schon ist er aus der knieenden Stellung seitwärts hingesunken, die Spannung der Muskeln fängt an nachzulassen, das Haupt ist dem Boden zugeneigt und die Schatten der Ohnmacht umnachten das blicklos starrende Auge[38]). Der überwältigende Schmerz der tiefgebohrten Wunde zuckt um die Lippen des halbgeöffneten Mundes und spiegelt sich in der gefurchten Stirn; noch hält der rechte Arm den Oberkörper aufrecht, denn dies kräftige Leben erliegt nur langsam und wehrt sich in unbewußtem Kampfe gegen den Sieg des Todes, aber in wenigen Augenblicken wird der stützende, schon halb gebogene Arm zusammenknicken, der mächtige Leib vornüber hinsinken und der langhinbettende Tod die Glieder strecken, wie wir an dem gestreckten linken Bein schon andeutungsweise vorgebildet sehn.

Ohne Zweifel würde ein derartiges in der feinsten Detailmalerei durchgeführtes Bild des Sterbens unter allen Umständen nicht verfehlen, einen tiefen Eindruck auf unser Gemüth zu machen; aber die starke Wirkung unserer Statue beruht, wie oben angedeutet, auf dem vollkommenen Individualismus der Darstellung und



auf der Einheit und Ganzheit in dem Ausdruck der Situation und ihres treibenden Pathos. Dieser Individualismus aber ist wesentlich dadurch bedingt, daß der Künstler anstatt eines Helden einen keiner Art von Idealisirung fähigen, halbrohen Menschen darzustellen hatte, und die Einheit und Ganzheit in dem Ausdrucke der Situation und ihres Pathos hangt gradezu davon ab, daß der Sterbende ein Barbar ist. Dieser Satz ist für die tiefere Auffassung des Kunstwerkes von so großer Bedeutung, daß er etwas näher zu erklären und zu belegen sein wird.

Man versuche es einmal sich einen griechischen Helden oder auch nur einen einfachen griechischen Krieger in dieser Lage vorzustellen. Man wird sehr bald inne werden, daß man, um dies überhaupt möglich zu machen, die Motive wesentlich verändern muß, denn niemals würde ein Grieche, in der Schlacht überwunden und rettungslos in die Enge getrieben, die Hand an sich selbst legen; sondern kämpfend bis zum Äußersten den Tod von Feindeshand erwarten. Das ist der erste entscheidende Punkt, warum die hier geschilderte Situation nur an einem Barbaren dargestellt werden konnte. Dazu kommt, daß kein heiliger und großer Zweck sein Sterben adelt und versüßt und ihn auf den Schwingen einer begeisternden Idee über den Schmerz des Todes hinaushebt, wie etwa den Helden, der sein Leben freiwillig für das Vaterland dahingiebt, und eben so wenig wirft er ein sittlich unerträglich gewordenes Leben gleichgiltig oder schmerzlich resignirt von sich, etwa so, wie dies Aias nach dem Erwachen aus seiner Raserei that. Das einzige Pathos, das den gallischen Krieger durchglüht, das ihn in sein Schwert getrieben hat, ist die grasse, sinnverwirrende Verzweiflung. Denn sorgfältig, und gewiß absichtlich und mit guter Überlegung hat der Künstler in der Statue des Sterbenden jeden Zug von geistiger Erhebung, ja selbst jeden Zug von Trotz vermieden, welcher dem tödtlich Verwundeten in den letzten bitteren Augenblicken Halt gewähren könnte, und nur Eines in seinem Werke ausgedrückt, das tiefe Weh des nahenden Todes. Das konnte und durfte er aber nur, in so fern er den Sterbenden als Barbaren darstellte, und zwar als ganzen und vollen Barbaren, so daß man sieht, wie hier Form und Inhalt in Eins zusammenfließen und das Barbarenthum, weit entfernt sich wie eine ethnographische Illustration nur in der Erscheinung auszusprechen, die ganze Kunstschöpfung durchdringt und bedingt. Das aber ist ein durch die pergamenische Kunst eingeführtes wahrhaft neues Moment. Denn so lange die griechische Plastik nur Griechen darstellte oder Barbaren, die sich nur äußerlich von Griechen unterschieden, konnte sie die Art des Pathos nicht darstellen, die wir hier vor uns sehn, konnte sie die Beschauer nicht in der Weise erschüttern, wie uns der pergamenische Meister mit seinem sterbenden Barbaren erschüttert. Jeder Selbstmord eines Griechen, falls die Kunst dergleichen dargestellt hätte, was in statuarischer Plastik unseres Wissens nie geschehn ist, mußte zugleich in dem Gemüthe des Beschauers eine Erhebung bewirken; wir würden ihn gefaßt, bis zum letzten Augenblick sich selbst beherrschend zu sehn verlangen, und, hätte ein griechischer Künstler der reifen, zum Ausdrucke des eigentlichen Pathos durchgedrungenen Kunst es je gewagt, einen sterbenden griechischen Helden anders, schon der Besinnungslosigkeit des Todes verfallen, seiner selbst nicht mehr mächtig und daher überwiegend, wenn nicht allein physisch leidend darzustellen, so würden wir zu behaupten berechtigt sein, er habe die richtige und würdige Auffassung seines Gegenstandes verfehlt, und würden uns von dem Anblick seines Werkes als von einem widerwärtigen, den man ver-



hüllen, nicht zeigen sollte, abwenden. Den Barbaren dagegen durfte der griechische Künstler im Sinne seines Volkes als ein Wesen niedern Ranges rückhaltlos im physischen Leiden des Sterbens darstellen, und dadurch, indem er zugleich nicht vergaß durch vorhergegangene Handlungen — das Zerbrechen des Schlachthorns und das Niederknieen auf den Schild — auf edlere menschliche Motive hinzudeuten, macht er mit seinem Werke einen ganzen und einheitlichen Eindruck, der uns tiefer ergreift als derjenige, den wir aus manchen anderen Werken empfangen.

Etwas anders steht die Sache mit der ludovisischen Gruppe. Wenn freilich gesagt worden ist, dieselbe sei „die schönste Verherrlichung des unbändigen, aber edlen Freiheitsstolzes eines Barbaren", so wird damit schon deswegen schwerlich das Richtige getroffen, weil eine solche Verherrlichung der Barbaren schwerlich in der Aufgabe und in der Absicht des pergamenischen Meisters gelegen hat. Vielmehr scheinen zwei Motive zu der Erfindung dieser Gruppe innerhalb einer großen Schlachtdarstellung geführt zu haben: einmal die Charakterisirung einer völligen, hoffnungslosen, mit sinnverwirrendem Schrecken hereinbrechenden Niederlage, aus der keinerlei Entrinnen mehr möglich ist, und sodann diejenige der unbändigen Wildheit der Barbaren, welche, zum Äußersten getrieben, in wüthender Aufregung sich und die Ihren selbst vernichten. Denn wiederum, wie bei dem capitolinischen Sterbenden, muß man vor der ludovisischen Gruppe sagen, daß die hier ausgeprägte Handlung und Situation für einen Griechen unmöglich sei. Mochte ein solcher in der äußersten Bedrängniß sein Weib tödten, um es der Schmach der Knechtschaft zu entziehn, wie z. B. die von Harpagos in ihre Stadt eingeschlossenen Xanthier ihre Weiber und Kinder in die Burg einschlossen und dort verbrannten (Herod. I, 176), sich selbst hätte, wie schon oben bei der capitolinischen Statue hervorgehoben worden, ein Grieche in der hier geschilderten Lage nimmer getödtet, sondern er wäre, das zeigen uns die eben erwähnten Xanthier, bis zum letzten Athemzuge kämpfend gefallen. Wiederum also hatte der Meister einen gallischen Barbaren nöthig, um das darzustellen, was er darstellen wollte, wiederum fließen hier Form und Inhalt in Eins zusammen, und wenngleich man zugeben kann, daß eine Art von Hoheit der Gesinnung darin liegt, daß der Gallier den Selbstmord der Gefangenschaft vorzieht, so ist doch, auch nach dem Thatsächlichen der Darstellung, der Künstler nicht darauf ausgegangen, uns eine solche hohe Gesinnung, edeln, wenn auch wilden Freiheitsstolz des Barbaren zu schildern, sondern wesentlich nur dessen volle Verzweiflung. Denn wohl hat sein Antlitz in der Vorderansicht einen gewaltig aufgeregten und sehr schmerzlichen Ausdruck, nicht aber denjenigen von Trotz oder Hohn oder von sonst einem Zuge, der ihn dem siegreichen Gegner gegenüber noch im Untergange verklären möchte, nur in der durch die Lage des Armes bei der jetzigen tiefen Aufstellung sehr erschwerten Profilansicht könnte man, im Munde besonders, einen Zug von Trotz zu entdecken glauben, der aber an und für sich noch nicht edel ist. Rührend, wenn auch nicht eigentlich schön (weder der Lage noch den Formen nach) ist das in sehr charakteristischer Lage, besonders auch der Füße, todt zusammengebrochene Weib, und sie, sowie der feine Zug, daß der Mann noch im letzten Augenblick die sinkende Gefährtin zu stützen sucht, ist es, welche am meisten uns die ganze Gruppe menschlich nahe bringt. Und so wie der Meister des capitolinischen Sterbenden für Elemente seiner Darstellung gesorgt hat, welche unser Mitleid tiefer erregen, so hat der Künstler der Gruppe durch sein todt hinsinkendes Barbarenweib ohne

Zweifel seine Beschauer rühren, ihre Theilnahme erwecken wollen, um dann durch den scharfen und durchgeführten Contrast seines wilden Galliers desto mächtiger zu wirken. An Heftigkeit des Pathos aber und an Gewalt des Vortrags weicht der ludovisische Gallier weder dem capitolinischen Sterbenden noch irgend einer der Statuen aus den attalischen Gruppen.

Wenn die vorstehend entwickelte Auffassung der beiden größeren Werke der pergamenischen Schule das Rechte trifft, wenn insbesondere ihnen, was wir bei verlorenen Theilen der attalischen Gruppen vielleicht ebenfalls voraussetzen dürfen, ein Pathos zum Grunde liegt, welches neben den Momenten des Erschütternden und Beängstigenden an sich kein Moment des Erhebenden enthält, so wird sich allerdings fragen lassen, ob diese Kunstwerke die Eigenschaften echt tragischer Darstellungen besitzen und ob sie demgemäß sittlich und damit auch aesthetisch gerechtfertigt sind, oder ob der Künstler mit denselben die Grenzen dessen überschritten hat, was einer edeln Kunst darzustellen erlaubt ist? Es werden indessen wenige Erwägungen hinreichen, um uns dies Letztere verneinen zu lassen und die pergamenischen Meister vollkommen zu rechtfertigen. Es ist ja freilich unzweifelhaft richtig, wenn Aristoteles vom tragischen Helden, damit sein Schicksal uns Furcht und Mitleid, die tragischen Affecte, errege, ein gewisses Maß von Gleichartigkeit mit uns selbst fordert und wenn er bestreitet, daß weder der ganz gute noch der ganz böse Mensch ein tragischer Held im echten Wortsinne sein könne, und es ist ebenso richtig, wenn von den Erklärern des antiken Aesthetikers dieser Satz dahin ausgedehnt wird, daß nur derjenige, welcher mit uns unter gleichen oder ähnlichen sittlichen Bedingungen handelt und leidet, Gegenstand des tragischen Interesses sein, Furcht und Mitleid erwecken könne, weil wir nur sein Handeln und Leiden auch für uns als möglich empfinden. Nun erscheint allerdings der Barbar dem Griechen wie uns gegenüber als ein Wesen sittlich niedrigern Ranges und das Pathos, das ihn in's Verderben treibt, als ein solches, dem der Grieche nicht unterliegen kann. Wenn aber dennoch die Barbarenstatuen nicht nur betrübend, sondern tragisch auf uns wirken, so kommt das daher, daß, wenngleich wir empfinden, dieses Pathos, diese schrankenlose Entfesselung der blinden Leidenschaft könne nur bei solchen Menschen zur vollendeten Thatsache werden, die sittlich niedriger stehn als wir, die Keime dieses Pathos, die Elemente dieser Leidenschaft in der Menschennatur schlechthin begründet sind, und daß die Macht der Civilisation dazu gehört, um dieselben nicht zur vollen Entwickelung gelangen zu lassen. Dies aber begründet die von Aristoteles für die tragische Person mit Recht geforderte Gleichartigkeit der Barbaren mit dem Griechen und mit uns, und deswegen wirkt ihr Pathos, ihr Handeln und Leiden in der That tragisch auf uns.

Somit wird sich nicht läugnen lassen, daß diese leidenden und sterbenden Barbaren, obgleich sie nicht eigentliche tragische Helden sind und deswegen einen minder würdigen Gegenstand der bildenden Kunst abgeben, als leidende und sterbende Menschen eines höhern sittlichen Ranges, schon als die alleinigen Gegenstände künstlerischer Darstellung gerechtfertigt erscheinen würden; vollkommen aber sind sie dies, wenn wir sie in dem Zusammenhange auffassen, in dem sie ohne Zweifel gestanden haben, als die Theile eines größern Ganzen, einer ausgedehnten Gruppe, deren Gegenstand der Sieg des Attalos und des Griechenthums, der Civilisation über die Barbarei, eines Triumphdenkmals der Niederlage und der Vernichtung der gallischen Horden. Wir kennen diese Composition in ihrer



Ganzheit allerdings nicht und besitzen auch weder litterarisch noch monumental die nöthigen Hilfsmittel zu ihrer Reconstruction, obgleich sich einzelne Theile derselben, wie z. B. Scenen des Kampfes fast von selbst verstehn und durch einen Blick auf die erhaltenen Fragmente der attalischen Gruppen von der Akropolis intensives Leben gewinnen, während die erhaltenen Theile auch von Seiten der Composition und in Rücksicht auf ihr Verhältniß zu der vorauszusetzenden ganzen Darstellung für diese das günstigste Vorurteil erwecken. Welch ein tiefgeschöpfter Gedanke ist es z. B., der sich in dem einsam auf seinem Schilde verblutenden Gallier ausspricht: ihn bedrängt unmittelbar kein siegreicher Gegner, aber so allgemein ist der panische Schrecken der Niederlage, daß er Alle, auch die von dem Mittelpunkte der Entscheidung Entfernteren gleichmäßig ergreift. Durch kein anderes Mittel hätte der Künstler die Allgemeinheit des Unterganges der Gallier in gleichem Maße fühlbar machen können. Verzichten wir aber auch auf eine Reconstruction der gesammten Gruppe aus unserer Phantasie, welche den Flug derjenigen des alten Meisters nie erreichen würde, so genügt die bloße Thatsache ihres Vorhandengewesenseins, die Kenntniß ihres Gegenstandes im Allgemeinen und nach seinem Hauptzweck, um uns die erhaltenen Theile als solche, im Verhältniß zum Ganzen in noch wesentlich anderem Lichte erscheinen zu lassen, als sie uns erscheinen würden, wenn wir sie als alleinbestehend betrachteten. Der aesthetische und sittliche Schwerpunkt der Darstellung fällt nun nicht mehr auf diese unterliegenden Barbaren, sondern auf die siegenden Griechen; nicht auf die verzweifelnden Gallier, sondern auf die triumphirenden Hellenen concentrirt der Künstler unsere Theilnahme und unser Interesse, so wie seine jüngeren Genossen, die Meister der großen Gigantomachie auf die über die wilden Söhne der Erde triumphirenden Götter. Und wohl darf man behaupten, daß, hätten die Barbarenstatuen allein bestanden, es die Aufgabe des Künstlers gewesen wäre, vor Allem das Menschliche in den Barbaren und in ihrem Pathos herauszubilden, und während man dann immer behaupten dürfte, es hätten würdigere Gegenstände sich finden lassen, als das Menschliche in dieser rauhen und rohen Gestalt, es hier vielmehr grade seine Aufgabe war, ganz besonders das Barbarische als Gegensatz zum Hellenischen in seiner erschreckenden Gestalt und mit seiner fürchterlichen Leidenschaft darzustellen. Denn er sollte ja veranschaulichen, wie alle diese rohe Kraft, wie alle diese zügellose Leidenschaft von der Überlegenheit des hellenischen Geistes und der hellenischen Sittigung vernichtet wurde. Furchtbar, gewaltig, imposant mußte er seine Barbaren zeigen, weil sonst der Sieg über dieselben der Verherrlichung nicht werth gewesen wäre; daß er sie aber trotzdem, trotz aller Fremdartigkeit und Wildheit noch mit so viel Menschlichkeit begabt hat, daß sie nicht der Gegenstand unseres Abscheus und Entsetzens, sondern derjenige unserer Theilnahme werden können, das zeigt ihn als einen fein und tief empfindenden Künstler und giebt uns eine Ahnung davon, wie edel und groß diesen Überwundenen gegenüber seine siegenden Hellenen erschienen sein mögen.

So aufgefaßt und beleuchtet werden der capitolinische Sterbende und die Ludovisische Gruppe als echte Kunstwerke im besten Sinne und zugleich als echte historische Kunstwerke erscheinen, d. h. als solche, bei denen der ideale Gehalt die Eigenthümlichkeit der Form bedingte und die Eigenthümlichkeit der Form den Ideengehalt voll und rein ausdrückte, als solche ferner, die keines Commentars



bedurften, keine geschichtliche Kenntniß beim Beschauer voraussetzen, sondern die man nur zu sehn braucht, um sie aus sich selbst heraus zu begreifen und zu würdigen, als solche endlich, die nicht ein zufälliges und gleichgiltiges Moment einer historischen Begebenheit, eine geschichtliche Anekdote zum Inhalte haben, sondern eine Thatsache von weltgeschichtlicher und von sittlich großer Bedeutung. Und nur Kunstwerke, die alle diese Bedingungen erfüllen, sind historische Kunstwerke; lassen sie eine oder die andere dieser Forderungen unerfüllt, so sinken sie auf die Stufe der Illustrationen hinab.

Kehren wir nun von diesen beiden größeren Arbeiten der pergamenischen Schule nochmals zu den in kleinerem Maßstabe gehaltenen Figuren der attalischen Gruppen zurück, so müssen wir freilich gestehn, daß wir unter den uns von diesen Gruppen erhaltenen Resten keine Figur von dem tiefen psychologischen Interesse des Sterbenden im capitolinischen Museum und der Gruppe in der Villa Ludovisi besitzen und daß wir nicht mit Sicherheit behaupten dürfen, dergleichen seien vorhanden gewesen; allein bei der Vortrefflichkeit, mit welcher auch in den Resten der Gruppen z. B. die gallischen Barbaren in ihrem Kämpfen und Unterliegen charakterisirt sind, wird man es nicht unwahrscheinlich nennen dürfen, daß auch in diesen Gruppen, wozu sie die ausgezeichnetste Gelegenheit darboten, tiefere psychologische Motive entwickelt, daß sie von einem ähnlichen Geiste echt historischer Bildnerei durchdrungen gewesen seien, wie die beiden größeren Sculpturen. Sei dem aber wie immer man glauben und vermuthen mag, jedenfalls bleibt gewiß, daß die pergamenische Kunst in dieser im Ganzen so wenig fruchtbaren Periode in den Gruppen, zu welchen der capitolinische Sterbende und die Ludovisische Gruppe gehörten und insbesondere in diesen Meisterwerken selbst eine Kunstblüthe hervorgetrieben hat, die eigenartig gefärbt wie sie sein mag, sich fast mit den schönsten Hervorbringungen der früheren Perioden in eine Reihe stellen darf. Und somit bleibt uns nur noch zu untersuchen übrig, auf welchen Elementen der früheren Leistungen der griechischen Plastik diese neue Entwickelung beruht und anzudeuten, wie sie auf die spätere Kunst eingewirkt hat.

Denn, obgleich mit Nachdruck hervorgehoben worden ist, daß die Werke der pergamenischen Künstler ein Neues in die griechische Plastik einführten, sollte damit keineswegs behauptet werden, daß diese eigenthümliche Entwickelung mit früheren in keinem Zusammenhange stehe, da sich im Gegentheil diese Leistungen als eine sehr natürliche Consequenz der Bestrebungen erklären lassen, welche die griechische Plastik seither verfolgt hat.

Vergegenwärtigen wir uns ihren Entwickelungsgang in ganz großen Zügen, so finden wir, daß die griechische Plastik vom Götterbilde als ihrer frühesten Leistung ausgehend, sich zunächst bestrebt, dieses in immer naturwahreren, der Wirklichkeit nachgeahmten Formen auszuprägen, während sie jedoch nach einer Durchbildung individueller Götterpersönlichkeit erst dann und in dem Maße zu ringen beginnt, wie sie sich durch fortdauernde Übung über die realistische Naturnachahmung im Einzelnen erhoben hat und die Formen des menschlichen Körpers in freierer Weise zum Ausdruck eines Ideals zu verwenden weiß. Diese Bestrebungen der zur Höhe aufstrebenden Kunst vollendet die Schule des Phidias, welche aber die Körperformen als diejenigen übermenschlicher Wesen auffaßt und eben weil sie ein Übermenschliches und Übersinnliches in menschlichen und sinnlichen Formen vergegenwärtigen will, diese letzteren von der Bedingtheit

individueller Existenz reinigen und zu allgemeinen Typen einer bedingungslos erhöhten Menschlichkeit auszuprägen bestrebt sein muß. Eine parallele Entwickelung hatte die Darstellung des real Menschlichen durchgemacht, welche, von der Bildung nicht porträtähnlicher, also nicht persönlich individueller Ehrenstatuen sich zu jenen freieren Schöpfungen erhoben hatte, in denen Myron das physische Leben, Polyklet die physische Schönheit des Menschen in der höchsten und normalsten Entwickelung zur Anschauung brachte, während auch die Porträtbildnerei noch dahin strebte, die individuellen Züge zu idealisiren, d. h. dem absolut Menschlichen so weit zu nähern, wie dies immer möglich war.

Nach der Zeit der ersten großen Kunstblüthe sehn wir dagegen die Plastik einen andern, fast den entgegengesetzten Weg der Fortbildung des Inhalts und der Form der Darstellung einschlagen, einer Fortbildung, die wir als das weitere und immer weitere Hervortreten des Subjectivismus und des Individualismus in Skopas und Praxiteles und in Lysippos kennen gelernt haben. In den Götterbildern wird nicht mehr die Verkörperung eines absolut Übermenschlichen, sondern die Darstellung eines in bestimmter Richtung gesteigerten Menschlichen angestrebt, während daneben das Menschliche selbst in den verschiedenen Erscheinungsformen seiner bedingten und von wechselndem Pathos bewegten Existenz immer mehr Raum gewinnt und die Porträtbildnerei im Gegensatze zu der früher geübten vor Allem nach der Herausbildung des individuell Charakteristischen strebt.

Mit dieser Tendenz des wachsenden Subjectivismus und Individualismus, welche sich durch alle im Einzelnen mannigfach verschiedenen Bestrebungen der Plastik der letztvergangenen Periode folgerichtig hindurchzieht, steht nun die Kunst der pergamenischen Schule im vollkommensten Einklange, ja diese Gesammttendenz finden wir in ihren Schöpfungen recht eigentlich vollendet. Das Neue, welches die pergamenischen Meister in die Kunst einführten, beruht ja durchaus sowohl in den Formen wie in dem diese Formen bedingenden geistigen Gehalt der Darstellungen auf der umfassendsten Charakterisirung des individuell bedingten menschlichen Daseins; denn, mögen auch die in Pergamon dargestellten Barbaren nicht als bloße oder beliebige einzelne Individuen des gallischen Stammes erscheinen, so sind sie doch nichts Anderes, als dessen auserlesene Repräsentanten, fast möchte man sagen: der vollendeten Charakteristik wegen auserlesene Exemplare, fern von allem typisch Idealisirten, welches uns in nicht seltenen späteren Barbarendarstellungen entgegentritt, in denen die fremden Völker in ihrer Gesammtheit repräsentirt werden sollen, und in denen eben deshalb die in den Gallierstatuen von Pergamon so eminente Individualität durchaus zurücktritt. So am vollkommensten in der von Göttling Thusnelda getauften Statue in der Loggia dei Lanzi in Florenz, welche neuerdings allgemein vielmehr als eine Germania devicta, eine Personification des besiegten Germaniens selbst erkannt wird; so aber auch in zahlreichen anderen, Länder, Städte, Provinzen, Volksstämme in ihrer Gesammtheit und deshalb in allgemeinen Charakterzügen darstellenden Statuen. Vollendet aber darf man die Gesammttendenz des Individualismus in den pergamenischen Werken einmal deshalb nennen, weil dieselbe in ihnen in der unbestreitbarsten Nothwendigkeit erscheint, und sodann deshalb, weil der Individualismus in diesen Werken als Träger des Historischen und des im Historischen ethisch Bedeutsamen in seinen schönsten Erfolgen, ja gleichsam in seinem Triumphe über den typisch schaffenden Idealismus sich darstellt.

Was nun endlich die Einwirkungen der pergamenischen Historienbildnerei auf diejenige späterer Epochen anlangt, so fehlen uns freilich die Mittel, ihren Einfluß von Anfang an und in ununterbrochener Folge nachzuweisen; aber gewiß beruhen die schon im Vorstehenden im Allgemeinen erwähnten zahlreichen und zum Theil in hohem Grade bedeutenden Darstellungen fremder Stämme wesentlich auf den Leistungen der pergamenischen Meister. Diesen Vorbildern verdanken aber weiter auch manche dieser späten Barbarendarstellungen, sofern sich in ihnen der Realismus in der Form mit der Bedeutsamkeit des geistigen Gehalts verbindet und sofern dieselben im dramatischen Zusammenhange gewisser Handlungen, wie z. B. der Bestrafung des Marsyas[39]), zu Rollen verwendet werden, die entweder nur durch sie oder wenigstens durch sie am besten und vollständigsten vergegenwärtigt werden können, ihre berechtigte Existenz und ihren eigentlichen Werth. Und endlich ist es nicht zu viel gesagt, wenn Brunn behauptet, daß diejenige Kunstrichtung, welche wir als die römische der Kaiserzeit anzuerkennen pflegen, sich an keine enger als an die pergamenische der attalischen Periode anschließt. Und wenngleich, wie wir im Verlaufe dieser Betrachtungen sehn werden, die Leistungen dieser Kunstrichtung sich nicht auf der Höhe derjenigen von Pergamon halten, wenngleich sie vielmehr in mehr als einem Betracht als Veräußerlichung und Entartung der ursprünglichen Bestrebungen und Schöpfungen sich darstellen, so bleibt nichts desto weniger die kunstgeschichtlich große Bedeutsamkeit der frühern pergamenischen Kunst unangetastet stehn.

Das, was im Vorstehenden besprochen worden, umfaßt was wir über die pergamenische Kunst bis vor kurzer Zeit gewußt und vermuthet und wie wir versucht haben, uns dasselbe zurechtzulegen und der gesammten Entwickelung der griechischen Kunst einzufügen. Die großen Entdeckungen der letzten Jahre auf dem Boden von Pergamon haben nun aber unsere daher stammenden Monumente in ganz außerordentlicher Weise vermehrt, und zwar um Sculpturen, bei denen über die Originalität durchaus kein und über die Periode, der sie angehören, wenigstens kein erheblicher Zweifel bestehn kann. Ersteres nicht, weil sie an Ort und Stelle ausgegraben worden sind, wo uns wenigstens eine antike litterarische Notiz ihr Vorhandensein bezeugt, Letzteres nicht vermöge des palaeographischen Charakters der mit den Sculpturen selbst in den Namen dargestellter Personen unmittelbar verbundenen Inschriften. Denn diese stimmen in ihren von den Inschriften der attalischen Periode, wenn man von gewissen mit diesen verbundenen Künstlernamen absieht, sehr bestimmt unterschiedenen Buchstabenformen durchaus mit denjenigen Inschriften überein, welche sich auf Eumenes II. und dessen Regierung beziehn[40]). Nimmt man hiermit zusammen, daß dieser Fürst es ist, welcher in der kurzen Übersicht der pergamenischen Königsgeschichte bei Strabon (XIII, p. 623) als derjenige genannt wird, der seine Hauptstadt besonders mit Prachtanlagen geschmückt hat, so wird man nur geringes Bedenken tragen können, seiner Periode (Ol. 145, 4—155, 3. 196—157 v. u. Z.) auch den großen Altarbau zuzuschreiben, welchen L. Ampelius, ein unbedeutender Schriftsteller des 2. christlichen Jahrhunderts, in seinem Liber memorialis cap. 8 unter den Wunderwerken der Welt mit diesen Worten anführt: Pergamo ara marmorea magna, alta pedes quadraginta, cum maximis figuris; continet (oder continent) autem Gigantomachiam (zu Pergamon ein großer Altar aus Marmor, vierzig Fuß hoch, mit sehr großen



Figuren, welche den Gigantenkampf darstellen). Dieser Altar oder dessen Reliefe, in erster Linie eben die diese Gigantomachie darstellenden, welche seit ihrer glücklichen Wiederauffindung durch Carl Humann und ihrem Erwerbe durch das berliner Museum im Mittelpunkte des allgemeinen Interesses stehn[41]), sind es, welche auch uns im Folgenden zunächst zu beschäftigen haben.

Die Geschichte der Entdeckung, welche Humann im „Vorläufigen Bericht" (Anm. 41) interessant und anmuthig erzählt, kann hier nicht nacherzählt werden; dagegen ist über das ganze Monument und die Stelle, welche an demselben das große Relief einnahm, ein kurzes orientirendes Wort um so mehr am Platze, je weniger man sich aus den Worten des Ampelius von diesen Dingen eine richtige Vorstellung machen kann. Um so klarer sind in allen Hauptpunkten die Thatsachen, welche sich aus der Auffindung des Fundamentes, einzelner Bauglieder und aus der Beschaffenheit der Reliefe selbst ergeben, und sie haben, von dem Architekten Richard Bohn scharfsinnig benutzt, zu der Reconstruction des Altarbaus geführt, welche Fig. 131 wiedergiebt, eine Reconstruction, welche in allen hier in Frage kommenden Dingen, ausgenommen die Breite der Treppe und die von dieser abhängige Breite der beiden „Anten" rechts und links von derselben, als durchaus gesichert gelten darf.

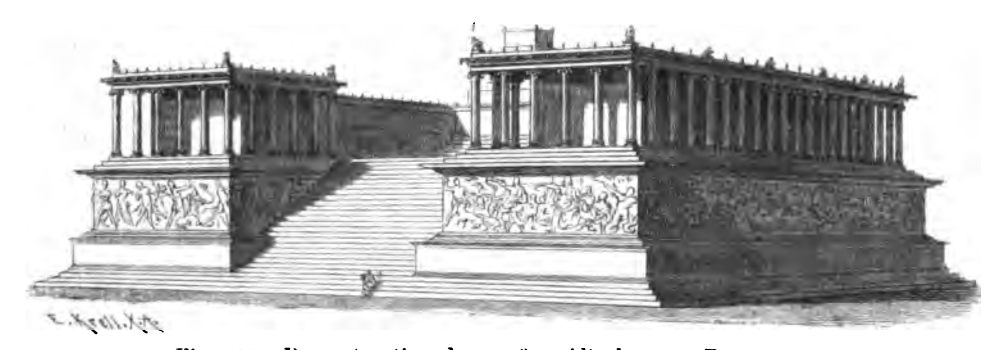


Fig. 131. Reconstruction des großen Altarbaus zu Pergamon.

Der große Altarbau ist etwas südlich von dem höchsten Gipfel der Akropolis von Pergamon, reichlich 250 m. über dem Meer auf einer Fläche errichtet, welche zu seiner Aufnahme durch Absprengungen der Felsen gegen Norden und bedeutende Aufhöhung gegen Süden erst hat hergestellt werden müssen. Auf dieser, von Schrankenmauern eingefaßten Fläche bilden die aus rohen Blöcken rostartig construirten Fundamente des Altarbaus ein Rechteck von 34,60 × 37,70 m. Ausdehnung. Sie trugen auf 4 ringsumlaufenden Stufen und über einem kräftig profilirten, 2,60 m. hohen Sockel den eigentlichen, zur Aufnahme der Reliefe bestimmten, 2,75 m. hohen Körper des Unterbaus, der seinerseits wieder mit einem kräftig ausladenden Gesims bekrönt war, in dessen Hohlkehle über den Köpfen der kämpfenden Gottheiten deren Namen sowie unterhalb des Reliefs auf einem Anlaufe des Sockels die Namen der Giganten eingehauen sind. Auf diesem Unterbau stand erst der eigentliche Altar, dessen Körper, wie der große Zeusaltar in Olympia, aus der Asche der Opferthiere aufgebaut war oder vergrößert wurde, während der Rand des Unterbaus wenigstens aller Wahrscheinlichkeit nach mit einer Säulenhalle und innerhalb dieser mit einer Wand eingefaßt war, an deren

innerer Seite sich das kleinere, s. g. Telephosrelief in einem friesartigen Streifen angebracht gewesen sein wird.

Den Zugang zu dem Altar bildete eine in den Körper des Unterbaus, wahrscheinlich an der südlichen schmalern Seite eingeschnittene Treppe von 24 Stufen und, wie gesagt, von bis jetzt unbestimmbarer Breite. Die Construction dieser Treppe geht am deutlichsten aus den Reliefen selbst hervor, welche auch die beiden Treppenwangen bekleideten und in deren Composition die auf sie fallenden 10 Stufen, etwa so wie ein aufsteigendes Felsenterrain, geistreich und geschickt, den Raum bis zum letzten Winkel erfüllend, hineingezogen sind (s. Fig. 131 und Fig. 132 D. und vergl. „Vorl. Bericht" S. 44). Von diesen Treppenwangen beginnend zog sich das große, 2,30 m. hohe Relief zwischen Sockel und Sims als ein breites Band, wahrscheinlich ununterbrochen, um den ganzen Körper des Unterbaus, zunächst um die beiden großen antenartigen Vorsprünge rechts und links von der Treppe und dann um die drei Langseiten, ungefähr 130 m. lang, unbestreitbar eine der ausgedehntesten und großartigsten Compositionen, welche jemals gemacht worden sind. Allerdings sind von den gesammten Reliefen nur annähernd 60 laufende Meter auf uns gekommen, es ist daher auch für alle Zeit unmöglich, die ganze Composition in ihrem Zusammenhange zu restauriren; wohl aber ist es durch fortgesetzte, wenngleich noch nicht zum Abschluß gelangte, scharfsinnige Beobachtungen, Versuche und Combinationen gelungen, für eine nicht unbeträchtliche Anzahl der Platten die Stellen nachzuweisen, welche sie an dem Monument einnahmen und außerdem eine Anzahl anderer in eine m. o. w. gesicherte Abfolge zu bringen, so daß wir in der Lage sind, wenigstens beträchtliche Stücke der Composition im Zusammenhange zu überblicken.

Eine eingehende Gesammtdarstellung der pergamener Gigantomachiereliefe muß einer in Berlin vorbereiteten Publication, der nicht vorgegriffen werden soll und kann, vorbehalten bleiben; da sich aber mit Hilfe der dem „Vorläufigen Bericht" entlehnten flüchtigen und in vielen Theilen unvollständigen Skizzen von der Erfindung und Composition des größten Theiles der Reliefe auch mit vielen Worten nur eine sehr unvollkommene Vorstellung würde vermitteln lassen, so muß deren weiterhin folgende Schilderung sich auf die nothwendigsten Angaben beschränken und es wird hier gelten, den Versuch zu machen, wesentlich im Anschluß an die in Fig. 132 A—D in etwas ausgeführterer Zeichnung mitgetheilten Proben die Reliefe dem Gegenstande, der Compositionsweise und dem Stile nach so anschaulich wie möglich zu schildern und über das Ganze ein Urteil zu finden, welches dem außerordentlichen Kunstwerke gerecht wird und ihm seinen Platz in der Gesammtentwickelung der griechischen Kunstgeschichte anweist.

Um mit dem Gegenstande zu beginnen, ist zu bemerken, daß die Gigantomachie die griechische Plastik von ihrer ältesten Periode an in hervorragendem Maße beschäftigt hat[42]).

Noch aus dem 6. Jahrhundert stammt das Relief in dem Giebel des Schatzhauses der Megarer in Olympia, welches Pausanias (6, 19, 12) erwähnt und dessen wiedergefundene Reste erst seit dem Erscheinen des I. Bandes dieses Buches näher bekannt geworden, zum kleinsten Theile publicirt[43]), dagegen in der Olympiaausstellung in Berlin durch Dr. Treus Bemühung in einen, so weit dies ihr Zustand erlaubt, leidlichen Zusammenhang gebracht worden sind. Dem 5. Jahrhundert (der Mitte der 70er Olympiaden) gehören die Bd. I, S. 157 ff. besprochenen

Metopen von Selinunt mit Scenen der Gigantomachie an und solche kehren neben anderen Gegenständen in den Metopen des jüngsten Tempels von Selinunt wieder, welche aus dem Anfange der 80er Olympiaden stammen (Bd. I, S. 458). Ganz besonders in der ersten Blüthezeit der Kunst wurde der Kampf der Götter wider die Giganten, dessen Sinn die Niederwerfung wilder Naturgewalten durch die von den olympischen Göttern vertretene, sittliche Weltordnung ist, ein Lieblingsthema der bildenden Kunst und von ihr als Vorbild des Sieges hellenischer Civilisation über die Barbaren behandelt. In diesem Sinne war die Innenseite des Schildes der Parthenos des Phidias mit Gigantomachie geschmückt, während die Außenseite in dem Amazonenkampfe das Vorbild der Kämpfe gegen die in Griechenland eingedrungenen Perser betonte (Bd. I, S. 254 f.); in demselben Sinne waren die Metopen an der Ostfront des Parthenon unterhalb der die Geburt der Göttin darstellenden Giebelgruppe mit Scenen der Gigantomachie gefüllt, in denen neben ihrem Vater Zeus Athena, die Gigantenvertilgerin in erster Reihe sich bethätigt hatte (das. S. 316). Wenig später erscheint der Gigantenkampf wieder in den östlichen Metopen des Heraeon bei Argos (das. S. 408) und gleichzeitig war derselbe in einer großen Gruppencomposition im Ostgiebel des Zeustempels in Akragas dargestellt (das. S. 461), während auch in den Metopen des Apollontempels von Delphi neben anderen Gegenständen Scenen der Gigantomachie (Zeus den Mimas, Athena den Enkelados, Dionysos einen dritten Giganten niederkämpfend) dargestellt waren.

Aus der zweiten Blüthezeit der Kunst ist für die geschichtliche Entwickelung von ganz besonderer Wichtigkeit das oben S. 102 f. besprochene Gigantomachierelief vom Tempel oder Altar der Athena Polias von Priene und endlich hat König Attalos I. von Pergamon ganz sicher in dem soeben hervorgehobenen Sinne der ersten Blüthezeit der Kunst in seine vier Weihgeschenkgruppen auf der Akropolis von Athen eine Gigantenschlacht aufgenommen (oben S. 204).

Unter diesen vielfachen Behandlungen in großer monumentaler Kunst, der die private, für uns hauptsächlich durch eine ziemlich lange und fast ununterbrochene Reihe von Vasengemälden fast aller Stilarten vertreten, gefolgt ist, hat der für künstlerische Darstellung ungemein fruchtbare Gegenstand eine sehr merkwürdige Entwickelung durchgemacht, welche hier freilich nur in ganz leichten Strichen skizzirt werden kann.

Ganz besonders gilt dies von der Gestaltung der Giganten.

In der gesammten archaïschen Kunst erscheinen diese vollkommen wie Heroen, wie solche gerüstet und wie solche mit Speeren und Schwertern kämpfend, so nicht allein in den Relieffragmenten des megarischen Schatzhauses und in den Vasenbildern mit schwarzen Figuren (s. m. Atlas der griech. Kunstmythologie Taf. IV, Nr. 3 und 6—9), sondern auch noch in den strengen rothfigurigen Vasengemälden (das. Taf. IV, Nr. 10 u. 12, Taf. V, Nr. 1) und, so viel sich erkennen läßt, in den Metopen des Parthenon. Erst in den Vasenbildern des schönen Stiles des 4. Jahrhunderts finden sich sichere Spuren einer neuen Bildung, indem zunächst einzelne Giganten in einer ihrem besondern Wesen entsprechenden Weise dargestellt werden. So erscheint in der Kylix des Erginos und Aristophanes (a. a. O. Taf. V, Nr. 3) der Gegner der Artemis, Aegaeon neben den mehr oder weniger vollständig heroisch gerüsteten Genossen bis auf ein um den linken Arm geschlungenes Pantherfell nackt, ohne regelmäßige Waffen und mit langem und ver-

wildertem Haupthaar und so ist in einem andern, schon oben angeführten Vasengemälde in Petersburg (a. a. O. Taf. V, Nr. 4) der von Zeus Niedergeblitzte in einer rauhen und rohen Gestalt charakterisirt, welche in dem todten Giganten der attalischen Weihgeschenkgruppe (a. a. O. Nr. 6) ihre Parallele findet. Die Bildungsweise des Aegaeon an der Kylix des Erginos findet sich sodann nahezu identisch vervielfältigt und auf alle Giganten, ausgenommen Athenas Gegner Enkelados, übertragen in dem Gemälde an einem Eimer in Neapel (a. a. O. Nr. 8) und ähnlich in einem erst in der neuern Zeit veröffentlichten Vasengemälde aus Melos in Paris (abgeb. in den Monuments publ. par la société pour l'encouragement des études Grecs en France 1875. Taf. 1 u. 2).

Weiter, als bis zu dieser mehr andeutenden Vergegenwärtigung des wilden Wesens der Giganten ist die Vasenmalerei des 4. und 3. Jahrhunderts nicht gegangen, namentlich finden sich in Vasenbildern nirgend schlangenfüßige Giganten [44]; nur in den Henkeln großer Prachtgefäße des 3. Jahrhunderts sind solche in Thonreliefen als Gegner der Athena dargestellt (s. z. B. in m. Atlas Taf. V, Nr. 7 a. b).

Auf die bisher offene Frage, seit welcher Zeit die griechische Kunst schlangenfüßige Giganten dargestellt habe, ist, wie oben (S. 102) bemerkt worden, durch die Reliefe von Priene die Antwort ertheilt, in welchen die Gestaltung der Giganten im Wesentlichen ganz dieselbe ist wie in dem großen Relief von Pergamon, nur daß uns in diesem, in welchem eine ungleich größere Zahl von Giganten erhalten ist, die Mannigfaltigkeit in ihrer Gestaltung größer erscheint, als in den Fragmenten von Priene. So finden wir in Pergamon neben Schlangenfüßlern, unbeflügelten und beflügelten, wie sie auch in Priene erscheinen, nicht allein, wie wiederum in Priene, rein menschlich gebildete Giganten, sondern einerseits, wie in dem Gegner der Artemis (Fig. 132 C) jugendlich schöne Männer von vollkommen heroischer Erscheinung und mit heroischer Waffnung, wie in der ältern Kunst und andererseits abenteuerliche Mischbildungen wie einen Giganten mit einem Löwenoberkörper (vielleicht der milesische Gigant Leon, s. unten Skizze Z [1]), einen andern mit dem Nacken eines kleinasiatischen Buckelochsen, welcher auch wie ein Stier mit dem Kopfe stoßend kämpft (Skizze Q), einen thierohrigen und kurzgehörnten, dabei geflügelten, in dessen Flügelfedern sich Formen wie Fischflossen einmischen (Skizze B) und was dergleichen mehr ist. Daß die verschiedenartige Gestaltung der bald ganz menschlichen, bald schlangenfüßigen Giganten in der spätern Kunst beibehalten worden ist, soll hier nur beiläufig bemerkt werden; zum Theil ist dies, wie in dem schönen Relief im Vatican (m. Atlas Taf. V, Nr. 2 a. b) im engsten Anschluß an die pergamener Reliefe geschehn und wir kennen bisher nur zwei Kunstwerke, den ebenfalls im Vatican aufbewahrten Sarkophag, welcher die Basis der berühmten schlafenden Ariadne bildet (a. a. O. Nr. 9) und ein spätes Relief aus Aphrodisias in Karien (Müller-Wieseler, Denkm. d. a. Kunst II, 845 a. b), in welchen die Schlangenfüßigkeit bei allen, theils alt, theils jung dargestellten Giganten durchgeführt ist. Wo immer aber die Giganten schlangenfüßig dargestellt sind, nicht allein in den prienischen und pergamenischen Reliefen, mit alleiniger Ausnahme eines späten Reliefs aus Catania (s. Serradifalco, Antichità della Sicilia V, tav. 18, 8), da werden die Füße durch den vordern Theil der Schlangen mit dem Kopfe dargestellt, so daß sie ihre eigene Bewegung und ihr eigenes Leben haben und demgemäß, in dem großen Relief von Pergamon in be-

sonders drastischer Weise, zum Theil unabhängig von dem menschlichen Oberleibe der Giganten, gegen die Götter und deren heilige Thiere kämpfen.

Um mit der Partei der Giganten abzuschließen, sei noch bemerkt, daß deren aus dem Boden mit halbem Leib auftauchende und das Unterliegen ihrer Kinder beklagende Mutter, Gaea, in Pergamon der Athenagruppe eingefügt (Fig. 132 B), sich nicht allein bereits auch in Priene findet, sondern in der Vasenmalerei seit dem 4. Jahrhundert eine geläufige Erscheinung ist (s. m. Atlas Taf. V, Nr. 3 c, Nr. 8 und das pariser Vasengemälde).

Wie die Giganten haben auch die sie bekämpfenden Götter in den Kunstdarstellungen eine nicht uninteressante Entwickelung durchgemacht. Einmal in ihrer Auswahl, indem sich zu der Kerntrias: Zeus, Athena und Herakles, nach und nach immer mehre gesellen, so daß schließlich fast die ganze olympische Gesellschaft in den Kampf mit eingreift und selbst so unkriegerische Gottheiten wie Aphrodite und ihr beigesellt Eros auf dem Schlachtfeld erscheinen und es schon z. B. in dem pariser Vasengemälde kaum möglich ist, alle Betheiligten mit sicheren Namen zu belegen. Sodann wird auch die Kampfesweise der einzelnen Gottheiten wenigstens zum Theil charakteristisch unterschieden, indem z. B. Poseidon seinen Gegner nicht allein mit dem Dreizack niederstößt, sondern eine Insel oder ein Felsengebirg auf denselben niederstürzt (m. Atlas Taf. IV, Nr. 6, schwarzfigurige, Nr. 12 b, Taf. V, Nr. 1 b u. c, rothfigurige Vasen), Hephaestos mit seiner Zange Feuerklumpen auf den Gegner schleudert (das. Taf. IV, Nr. 12 b, Taf. V, Nr. 1 b), oder indem Poseidon als der Roßgott vom Pferd herab kämpft und beritten auch die Dioskuren mit eingreifen (Beides an der pariser Vase). Das Mitwirken der den Göttern heiligen Thiere, von dem in einer Metope des Parthenon, in welcher Dionysos von Panther und Schlange begleitet ist, wohl das früheste Beispiel vorliegt, haben wir weiter in den Reliefen von Priene wiedergefunden. So bahnt sich allmählich die Fülle und Mannigfaltigkeit an, welche uns auch auf Seiten der kämpfenden Gottheiten aus dem pergamenischen Relief entgegentritt, größer, ja überschwänglicher, als aus irgend einem andern uns bisher bekannten Kunstwerke. Begreiflicherweise; denn in keinem andern und frühern Fall, auch wohl nicht in Akragas, ist, soviel wir ermessen können, einem Künstler die Aufgabe gestellt worden, den Kampf der Götter und der Giganten in der Ausdehnung und in so umfassender Weise darzustellen, wie hier. Ja die Künstler wurden hier, während sie die Schar der Giganten, denen sie auch eine Anzahl sonsther nicht bekannter Namen beigelegt haben, nach ihrem Belieben in's Ungemessene vermehren und dieselben schon nach den Vorbildern der vor ihnen geschaffenen, von ihnen selbst unzweifelhaft noch vermehrten Typen in der größten Mannigfaltigkeit, wie oben angedeutet, darstellen konnten, gezwungen, auf Seite der Götter in sehr entfernte Regionen hinauszugreifen und Gestalten in ihre Composition zu ziehn, welche wenigstens bisher kein eigenes Leben in der Kunst gehabt hatten. Wenn wir nämlich die erhaltenen und die durch Inschriften verbürgten Gottheiten zusammenfassen, so ergiebt sich, daß in der pergamener Gigantomachie dargestellt waren nicht nur Zeus und Athena, Apollon und Artemis nebst Leto, Poseidon nebst Amphitrite, Okeanos und Triton, Ares nebst Enyo, Hephaestos, Dionysos nebst seinen Satyrn, Aphrodite, Nike, Herakles, weiter Kybele und Hekate sowie ein Kabir, Helios und Eos und vielleicht Selene, wenigstens ein Windgott (Boreas?), sondern auch Dione, Themis und sogar Asterie, die theogonische Schwester der

Leto, sowie, wenn man ein Namensfragment *Εὐ* . . . so ergänzen darf, Eurynome, die Okeanide und Mutter der Chariten, womit der Vorrath der erhaltenen Figuren aber noch nicht erschöpft ist. Wenn wir jedoch von diesen mehre nur mit sehr unsicheren Namen belegen können und andere zu benennen oder mit den inschriftlich erhaltenen Namen zu identificiren schlechterdings außer Stande sind, so darf uns das nicht wundern, wenn wir annehmen, daß sich unter ihnen mehr Figuren des Schlages wie Dione, Themis und Asterie oder Eurynome befinden, für welche die Kunst entweder keinen oder keinen hier brauchbaren Typus ausgeprägt hatte und für welche einen bezeichnenden neu zu erfinden den pergamenischen Meistern schwerlich gelingen konnte, da sie, auch mythologisch, mehr Schatten als Gestalten sind und da von Attributbezeichnungen hier, wo die Gottheiten im Kampfe dargestellt werden mußten, ein nur sehr untergeordneter Gebrauch gemacht werden konnte, wie die mit Bogen und Köcher anstatt mit ihrem attributiven Tympanon ausgestattete Kybele lehrt.

Wenigstens zum Theil die Nöthigung, zu dem allgemeinen Kampf an Gottheiten aufzubieten was sich eben aufbieten ließ, mag die pergamener Künstler zu dem abenteuerlichen Versuche veranlaßt haben, die dreigestaltige Hekate, welche die frühere Kunst meistens handlungslos, oder doch nur wie in einem Reigen verbunden, immer aber in drei vollständigen und von einander getrennten Gestalten dargestellt hatte, als eine Gestalt mit drei Köpfen und sechs Armen in den Kampf der übrigen Götter hineinzuziehn (Fig. 132 C), einen Versuch, welcher denn freilich nicht wohl gelingen konnte. Denn diese Hekate, welche in ihren drei rechten Armen Fackel, Speer und Schwert schwingt, während sie mit zwei linken (den dritten sieht man nicht) Schild und Schwertscheide hält, macht einen durchaus barbarischen Eindruck, wie irgend ein vielgliederiger indischer Götze, ohne daß man jedoch nöthig hätte, hierbei an orientalische Vorbilder oder Einflüsse zu denken. Und so wie es dem Künstler selbstverständlich unmöglich war, die drei Köpfe und die sechs Arme mit dem Körper in eine erträglich organische Verbindung zu bringen, ist es interessant zu sehn, wie er die mechanische Aneinanderreihung mit einer gewissen Zaghaftigkeit zum Ausdruck gebracht hat, indem er die vervielfältigten Gliedmaßen, die Verbindungsstellen durch die organisch angesetzten Theile oder, wie bei den linken Armen, durch den Schild nach Kräften verhüllend, mit Ausnahme des zweiten rechten Armes in ganz schwacher Relieferhebung im Grunde beinahe verschwinden läßt, so daß man sie neben dem kräftigen Hochrelief der Hauptgestalt beinahe suchen muß, während er von den drei Köpfen nur den dritten im Profil des Gesichtes in Flachrelief vor dem natürlich aufsitzenden Kopfe, von dem mittlern aber nur ein Stückchen des Hinterkopfes hinter diesem zeigt.

Die wirklichen und lebendigen Gottheiten sind dagegen durchgängig nicht allein vortrefflich charakterisirt, sondern zum großen Theil sehr schön und wahrhaft imposant gestaltet, so daß sie irgend einer sonstigen Darstellung an die Seite gesetzt werden können. Doch darf nicht unerwähnt bleiben, daß für diese Göttergestalten nicht eben selten früher geschaffene Typen als Vorbilder benutzt oder daß diese gradezu in die neue Composition herübergenommen worden sind. Damit soll den pergamener Künstlern nicht etwa der Vorwurf mangelnder Originalität gemacht werden, da sich derartige Entlehnungen und Fortbildungen vorhandener Erfindungen in der ganzen antiken Kunst wiederfinden; immerhin aber ist die

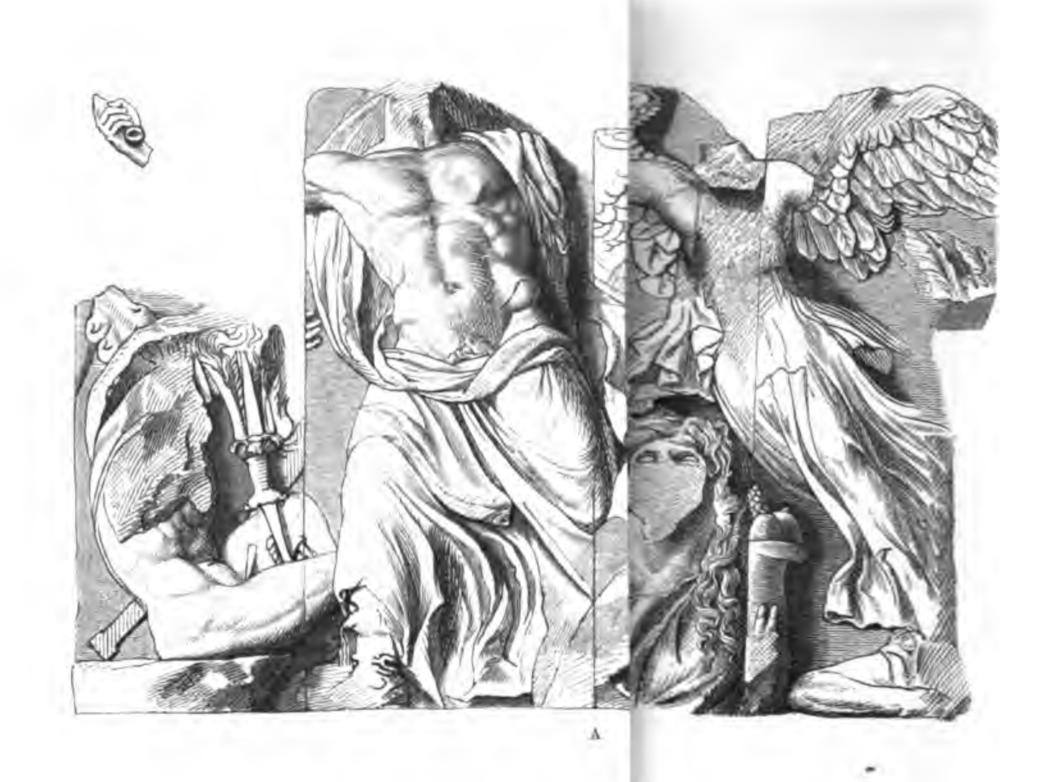
Thatsache bemerkenswerth und verdient denjenigen gegenüber hervorgehoben zu werden, welche die Göttergestalten wie die schlangenfüßigen und geflügelten Giganten des pergamener Reliefs für durchaus neue Erfindungen erklärt und auf die Genialität dieser neuen Erfindungen einen besondern Nachdruck gelegt haben. Zur Thatsache aber sei nur daran erinnert, daß wir die Athena der pergamener Gigantomachie in allen Stücken, wenngleich, wo es sich um eine Einzelfigur handelt, verschieden motivirt in Statuen, Reliefen und Münzen wiederfinden, welche oder deren Originale wenigstens zum Theil unzweifelhaft älter sind, als die pergamener Gigantomachie[45]). Der Apollon der Gigantomachie erinnert doch mehr als oberflächlich an den Apollon von Belvedere und es ist wenigstens nicht unwahrscheinlich, daß eine und dieselbe Originalcomposition zum Urbilde des belvederischen Apollon in der Erzgruppe von Delphi als Abwehrer der Gallier von seinem Heiligthum (s. Cap. IV) und zum Gigantenbekämpfer in Pergamon umgearbeitet worden sei, und zwar so, daß der bogenschießende pergamener Apollon der Originalcomposition näher steht, als der aegisbewehrte der delphischen Gruppe. Kybele auf dem Löwen reitend ist ein bekannter Typus, welcher in der Gigantomachie auch in Priene Verwendung gefunden hat (Fig. 116 a), wo wir nicht minder Helios auf seinem Gespann im Gigantenkampfe schon begegnet sind (das. f). Derselbe kehrt in dem Gemälde des neapeler Eimers wieder (m. Atlas Taf. V, Nr. 8), woselbst auch, ihm entsprechend, eine auf einem Pferde reitende Frau dargestellt ist, welche an die in Pergamon dem Helios voraufreitende Eos (Skizze M) erinnert. Selbstverständlich ist diese Figur nicht für das Vasenbild erfunden und dieses in Pergamon benutzt, sondern es liegt ihr eine ältere, in das Vasenbild wie in das pergamenische Relief hinübergenommene Erfindung zum Grunde. Nichts weniger als neu ist dem Typus nach die Artemis und vielleicht darf man dies auch vom Dionysos sagen[46]). Und so würden wir bei minder lückenhafter Überlieferung älterer Kunstwerke vielleicht noch für manche Göttergestalt der pergamenischen Gigantomachie die Quellen und Vorbilder nachzuweisen im Stande sein, wie wir dies für die angeführten Gottheiten und für die schlangenfüßigen und geflügelten Giganten neben den rein menschlich gebildeten, alten und jugendschönen zu thun vermögen. Es würde dies aber nur bestätigen was wir auch sonst anzunehmen Grund genug haben, daß der griechischen Kunst in dieser Spätzeit die Erfindsamkeit auf dem Gebiete des rein Idealen zu fehlen oder nachzulassen begann, während sie auf demjenigen des historischen Realismus, wie er uns aus den Resten der attalischen Gallierschlachten entgegengetreten ist, in hohem Grade lebendig war.

Wie dem aber auch sei, die Art, wie uns hier die Gottheiten und die Giganten und wie uns ihre gewaltigen Kämpfe vorgeführt werden, verdient unsere volle Bewunderung und es ist nicht zu viel gesagt worden mit der Behauptung, daß die pergamener Reliefe sich auch ihrer Composition nach, um von dem Formenausdruck hier einstweilen noch zu schweigen, neben das Höchste und Beste stellen können, das von den Schöpfungen der alten Kunst auf uns gekommen ist. Denn selbst wenn nicht nur dieser oder jener Typus, sondern wenn mehr als eine Gruppe, welche uns in besonderem Maße wirkungsvoll und genial erfunden erscheint, aus früheren Darstellungen entlehnt sein sollte, eine Möglichkeit, auf welche nicht nur die Übereinstimmung mit Manchem in den Fragmenten von Priene, sondern auch eine stilistische Betrachtung hinführt, welche ihres Ortes vorgetragen werden soll,

auch dann ist doch Alles in diesen Figuren und Gruppen bis auf einzelne, aber nicht maßgebende flaue Theile mit der höchsten Lebendigkeit, Mächtigkeit und Schönheit ergriffen und neu gestaltet und charakterisirt eine Kunst, die, wenn sie mit dem ganzen Erbe der großen Vergangenheit arbeitet, sich der Wahrheit bewußt gewesen ist, welche Goethe in den Worten ausgesprochen hat: „Was du ererbt von deinen Vätern hast, erwirb es, um es zu besitzen" und welche sich demgemäß im erworbenen Vollbesitze dieses ganzen reichen Erbes befindet und in voller männlicher Kraft und Freiheit mit demselben schaltet und waltet.

Bewunderungswürdig ist die Mannigfaltigkeit dieser der großen Mehrzahl nach wild bewegten Kampfesgruppen, in welchen sich nur einige Motive in der Art wiederholen wie in den Kämpfen der älteren Friese von Phigalia, dem Nike-Apterostempel und selbst vom Maussolleum. So besonders das eine, daß eine siegreiche Gottheit den kniend zu Boden geworfenen oder auf seinen Schlangenbeinen vor ihr dahingleitenden Gegner im Haare gefaßt hat und ihn entweder vollends niederzuwerfen sucht oder ihn mit einem Stoß oder Schlag ihrer Waffe bedroht. Zu Fuße, reitend, fahrend auf Pferde- und Hippokampenwagen und auf geflügeltem Viergespann, mit den verschiedensten, zum Theil den absonderlichsten Waffen kämpfen die Götter, und ihre heiligen Thiere, Adler, Schlange, Löwen, Panther und gewaltige Hunde greifen neben ihnen kräftig und mit wirkungsreichen eigenen Motiven in die Handlung ein.

Überall sind die Götter siegreich; mehre Giganten liegen todt oder sterbend am Boden und das Toben der Schlacht, die Räder der Götterwagen gehn über sie hinweg, andere sinken oder weichen verwundet oder geängstigt, einige mit lautem Geschrei ihren überlegenen Gegnern, denen wieder andere mit größerer oder geringerer Kraft und wildem Trotze Stand halten, die Angriffe der Götter abwehrend oder auch ihrerseits angreifend. Aber kein einziger wagt es, die Hand an einen Gott zu legen; denn in der Gestalt der Gruppe J (Skizze G), welche ein Gigant mit beiden Armen von hinten her um den Leib gefaßt hat und in den linken Arm beißt, während er zugleich deren Beine mit seinen Schlangenfüßen umwindet, in dieser Gestalt, deren Formen man nicht nach der unten folgenden Skizze G beurteilen wolle und welche viel weniger jugendlich und viel kräftiger ist, als man bisher zu sehn vermeint hat, kann den Formen nach sehr füglich Herakles, der einzige heroische Mitkämpfer der Götter, gemeint sein und es sind gute Gründe vorhanden, in der That anzunehmen, daß er gemeint sei [47]). Und so darf es denn als sehr charakteristisch und fein ersonnen gelten, daß grade nur dieser von einem Giganten angepackt wird. In drei Fällen sehn wir weiter die Schlangenfüße der Giganten, von deren selbständigem Leben gesprochen worden ist, sich an den Göttern vergreifen. Einmal windet sich die Schlange eines bereits überwundenen und ermattenden Giganten hinten an Hekate empor und faßt mit den Zähnen in ihr Gewand, während gleichzeitig das Schlangenbein eines zweiten vor ihr, am menschlichen Ansatzende von einem Hunde gepackt, wüthend aber ohnmächtig in den Rand ihres Schildes beißt (Fig. 132 C). Auf einer dritten Platte windet der Schlangenfuß des Giganten mit dem Stiernacken sich um das Bein des göttlichen Gegners und beißt denselben in die Wade (Vorl. Ber. S. 64). Andere Gigantenschlangen kämpfen, unabhängig von den menschlichen Oberkörpern, gegen Götterthiere, so in besonders wirkungsvoller Weise diejenige des jungen Giganten von der rechten Treppenwange (Fig. 132 D) gegen einen Adler, welcher seine Klaue in den Rachen



A

der Schlage geschlagen hat, ein Motiv welches sich ähnlich noch einige Male wiederholt.

Aber nicht allein höchst mannigfaltig und mit reicher Phantasie erfunden ist die große Mehrzahl dieser Kampfgruppen, in den bei weitem meisten Fällen sind dieselben auch mit großer Kraft und Schönheit componirt und bringen sowohl die Gewaltigkeit des gegenseitigen Ringens wie die Überlegenheit der Götter, den Kampfzorn der Giganten und wiederum die Angst und den Schmerz der Unterliegenden, das Ermatten der Verwundeten und der Sterbenden zu vortrefflichem, zum Theil zu wahrhaft ergreifendem Ausdruck. Und dabei handelt es sich trotz großer Lebhaftigkeit des Vortrags doch um nichts weniger, als um ein regelloses Durcheinander, vielmehr sind die Gruppen meistens, wenngleich nicht immer, mit großer Meisterschaft und Überlegung aufgebaut und bieten eine Fülle der auf's schönste abgewogenen Linien- und Formencombinationen und nicht wenige überraschende Einzelmotive. Wir können den rhythmischen Aufbau und die Abfolge der Gruppen nach dem oben Gesagten ja freilich nicht im größern Zusammenhange, sondern nur in mehr oder weniger ausgedehnten Stücken verfolgen; aber schon ein Blick auf die Zeus- und auf die Athena-Gruppe muß uns mit hoher Achtung für das Compositionstalent der Meister von Pergamon erfüllen. Beide (Fig. 132 A und B) bilden offenbare Gegen- oder Seitenstücke, welche mit Beziehung auf einander componirt sind. Und wenn auch der höchst ansprechende Gedanke Lübkes (Anm. 41), daß sie an den beiden Anten rechts und links von der großen Treppe ihren Platz gehabt haben, sich als nicht haltbar erwiesen hat (s. Vorl. Ber. S. 56 u. vgl. weiter unten), so kann doch darüber kein Zweifel sein, daß sie, welche zugleich die Vorkämpfer in der Gigantomachie und die Gottheiten enthalten, welchen der große Altar geweiht war, an ausgezeichnetster Stelle, am wahrscheinlichsten an der östlichen Langseite angebracht gewesen sind.

Mit besonderer Heftigkeit tobte der Kampf um Zeus, welcher, eine großartig erfundene Gestalt mit mächtig aus der weitfaltigen Gewandung hervortretendem nacktem Oberkörper, von drei Giganten, zwei ganz menschlich gebildeten und einem ältern, besonders kräftigen Schlangenfüßler zugleich angegriffen wurde. Allein zwei seiner Gegner hat er bereits besiegt und schwingt eben seinen, uns leider wie der Kopf des Gottes zum größten Theile verloren gegangenen Blitz, weitausholend gegen den dritten, dem er zugleich die Aegis entgegenstreckt. Der eine der besiegten Giganten, ein jugendlicher Mann, dem ein Schild am linken Arm und eine Schwertscheide an der Seite hangt, der also heroisch gerüstet und gewaffnet ist wie der Gegner der Artemis und den wir uns, wie diesen, behelmt denken dürfen, ist hinter dem Gotte in sitzende Stellung niedergestürzt, von dem oben ausflammenden Blitze des Zeus, der ihm mit drei Spitzen im linken Beine steckt, getroffen. Überraschend genug erscheint dieser offenbar aus Metall geschmiedete Blitz (wir haben kein anderes Wort dafür), den wir sonst immer als das Geschütz (daß ich so sage) in der Hand des Gottes zu sehn gewohnt sind, hier als sein Geschoß. Allein das mag man mit der Schwierigkeit rechtfertigen, den Blitzstrahl plastisch zu bilden, und der sich aufdringende Gedanke, daß Zeus auf diesem Wege seine Waffe selbst von sich geschleudert hat, wird dadurch aufgehoben, daß die Rechte desselben mit einem neuen, gleichen Blitze bewehrt ist, und daß möglicherweise auch gezeigt war, wie dem Gotte seine Wehr erneuert wurde (s. unten). Nichtsdestoweniger hat die Art der Darstellung etwas Auffallendes, das mit dem

stark realistischen Zuge zusammenhangt, welcher in diesen Reliefen herrscht und auf den noch unter anderen Gesichtspunkten zurückzukommen sein wird. Ganz seltsam aber muß man den Gedanken nennen und wird ihn kaum zu rechtfertigen vermögen, daß Zeus mit seinem Blitze dem Gegner eine — Fleischwunde im Schenkel beigebracht hat, anstatt ihn mit einem Schlage zu vernichten, wie man dies doch bei demjenigen erwarten müßte, den ein Wetterstrahl aus der Hand des höchsten Gottes trifft. Der zweite, ebenfalls ganz menschlich gebildete und jugendliche, aber waffenlose Gigant ist mit heftiger Bewegung vor Zeus auf das Knie niedergestürzt, schaut rückwärts zu dem Gott empor und greift mit der linken Hand an die rechte Schulter. Seine Lage ist auf zweifache Weise erklärt worden, einmal daraus, daß er in der Schulter getroffen sei, während Andere, welche sich auf die Zustimmung von Ärzten berufen, in der Bewegung des Giganten, „den sich ballenden Muskeln des rechten Armes und den eingezogenen Weichen einen wirklich in Krämpfen vor der Aegis des Gottes sich Windenden" erkennen (Vorl. Ber. S. 55). Die Richtigkeit dieser Erklärung mag dahinstehn, obgleich sie, wie Conze mit Recht bemerkt, nicht gegen den Geist dieses Reliefs verstößt und obgleich es bekannt ist, daß die Aegis nicht nur als Schutzwaffe zu gelten hat, sondern als der Sitz von Grauen und Entsetzen auch als Angriffswaffe dient (vgl. Cap. IV). Indem diese beiden gefällten Gegner den untern Theil der Platte neben den Beinen des Zeus in glücklichster Weise füllen, lassen sie in dem obern Theile den weitausgreifenden Armen des Gottes freiesten Spielraum und die schwungvolle Bewegung des nach links hin ausschreitenden vergegenwärtigt vollkommen die Wucht des Schlages, welcher demnächst den dritten Giganten treffen wird, welcher, von dem prachtvoll modellirten Rücken aus gesehn, den linken, mit einem Thierfell als Schutzwaffe umwundenen Arm gegen Zeus emporstreckt und mit der, jetzt fehlenden Rechten zu einem Stoß oder Wurf von unten her ausholt. Gleichzeitig kämpfen seine emporgebäumten Schlangenfüße gegen den über ihm fliegenden Adler des Zeus. Die Art und Weise, wie die vier Gestalten dieser Gruppe, der erste Gigant im Profil, Zeus und der zweite in auseinanderstrebenden Linien von vorn und der dritte Gigant vom Rücken her gesehn, zusammengeordnet sind, wie ihre gegensätzlichen Bewegungen in einander greifen, wie sie alle zur vollen Entwickelung kommen, ohne daß doch irgendwo eine Lücke entsteht, und wie endlich die grandiose Gestalt des Zeus die ganze Gruppe beherrscht, dies verdient die uneingeschränkteste Bewunderung.

Was und wie viel etwa zwischen dieser Gruppe und derjenigen der Athena gelegen haben mag, wissen wir nicht; der Gedanke, daß die Kybelegruppe (Skizze P), in deren linker oberer Ecke ein Adler schwebt, welcher einen Blitz in den Fängen trägt, unmittelbar rechts an die Zeusgruppe gegrenzt habe und daß jener Adler dem Zeus einen neuen Blitz zutragend zu denken sei, dieser Gedanke liegt sehr nahe, ist auch schon oft ausgesprochen worden, läßt sich aber bis jetzt nicht beweisen. Sei dem aber wie ihm sei, daß die Zeus- und die Athenagruppe sichtbarlich auf einander componirt sind, kann wohl eben so wenig einem Zweifel unterliegen, wie daß wir die Athenagruppe rechts von der Zeusgruppe anzuordnen haben. Rechtshin strebend, wie Zeus linkshin ausschreitet, hat Athena einen doppelt beflügelten, im übrigen ganz menschlich gebildeten, jugendlichen und waffenlosen Giganten, den man vielleicht Enkelados nennen darf, im Haare gepackt. Nicht sie, die Göttin, hat den Gegner mit ihren Waffen bekämpft, verwundet und

auf das rechte Knie gestürzt, ihre heilige Schlange hat für sie gekämpft. „Mit dem Schwanzende um das zusammengebogene, unter der Pressung aufgequollene und wie brechende rechte Ober- und Unterbein des Giganten geschlungen windet sie sich hinter seinem Rücken her, erscheint an seiner linken Schulter und wieder hinter dem Rücken hergestreckt setzt sie mit dem Rachen voll zubeißend in die rechte Brust ein. Der schöne Torso des Gigantenjünglings bleibt frei von der Schlangenverdeckung, wie man es am Laokoon bewundert" (Conze, Vorl. Ber. S. 55). Auf die Frage über das Verhältniß des Laokoon zu diesem pergamener Giganten, an welchen seine Stellung und die Art, wie die Schlangenwindungen angeordnet sind, allerdings erinnert und über die kunstgeschichtliche Stellung der pergamener Reliefe und des Laokoon zu einander im Allgemeinen wird bei der Besprechung des Letztern einzugehn sein; hier möge hervorgehoben werden, daß die Gruppe der Athena und des Giganten, mag sie in ihrem Hauptmotiv, abgesehn von dem Eingreifen der Schlange, an manche Composition in früheren Reliefen, im Nike-Apterosfries, in Phigalia und im Maussolleumfries anklingen, sich in den uns erhaltenen Compositionen genau nirgend vorgebildet findet, am ähnlichsten noch in der allerdings großentheils zerstörten Gruppe in Phigalia Ost 19 (Fig. 94). Wie dort die Amazone so greift hier der Gigant in unmächtiger Abwehr nach der ihn im Haare packenden Hand, aber wehrloser als jene vermag er den von der Schlange umwundenen linken Arm nicht einmal mehr gegen die Göttin anzustemmen, die ihn ohne Zweifel demnächst mit kräftigem Ruck zu Boden schmettern und dem Tode unter den Wirkungen des Schlangenbisses überlassen wird. Und so taucht denn auch grade hier, die Wichtigkeit dieses Kampfes bezeichnend, die jammernde Mutter der Giganten G a e a (*ΓΗ* ist ihr beigeschrieben), das attributive Füllhorn im linken Arm, den rechten wie erbarmungflehend zu der Göttin emporgestreckt, mit dem halben Leib aus dem Boden auf, während N i k e auf Athena zufliegt und im Begriff ist ihr den Siegeskranz auf das Haupt zu setzen.

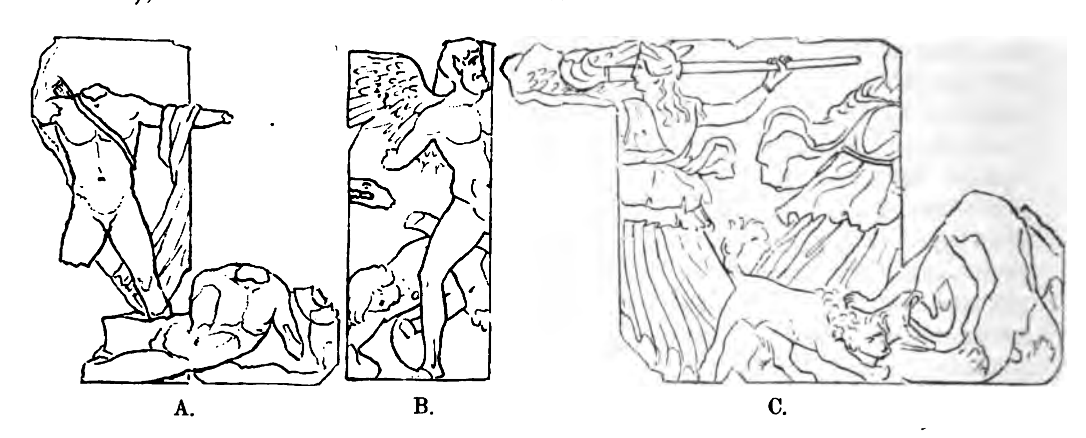
Auch diese Gruppe ist vortrefflich componirt; die Gegensätze in den Bewegungen der Figuren, die Contraste des nackten Gigantenkörpers und der reich und tieffaltigen Gewandung der Athena, die Art, wie die Lücke zwischen den einander entgegenbewegten Gestalten der Athena und der Nike für die Gaea benutzt ist und wie die Flügel des Giganten und der Nike den obern Theil des Reliefs, einander entsprechend ausfüllen, dies Alles ist in gleichem Maße geschickt, schön und wirkungsvoll angeordnet und die rhythmische Gegenwirkung gegen die Zeusgruppe in hohem Grade fein ersonnen und abgewogen.

Einen ungefähr ähnlichen, sehr günstigen Eindruck von dem Compositionsvermögen der pergamenischen Meister bekommt man auch an anderen Stellen, wo eine Abfolge von Gruppen in größerem Zusammenhange überblickt werden kann. Es sind dies die Stücke, welche im berliner Museum unter der Bezifferung A—E, F—K, L—N, Y und Y^1 und endlich Z^1—Z^4 haben zusammengefügt werden können und von deren Inhalt und Composition die nachfolgenden Skizzen, dürftig und unvollständig wie sie sein mögen, wenigstens eine allgemeine Vorstellung zu geben im Stande sein werden.

Das erste dieser Stücke, dem sehr wahrscheinlich dasjenige vorangegangen ist, welches, in Berlin mit Q bezeichnet, A p o l l o n und einen vor ihm liegenden, gefällten Giganten enthält (Skizze A), scheint der Südostecke des Baues angehört zu

haben, und zwar in der Art, daß die Gruppen Q, A, B (Skizze A, B, C) sich an der Vorderseite der rechten Ante, die Gruppen C—E (Fig. 132 C) an der anstoßenden Ostseite befanden.

Apollon, der in den meisten Darstellungen der Gigantomachie mit dem Schwerte kämpft, tritt hier als Bogenschütz auf, der in lebhafter Handlung Pfeil auf Pfeil in die Scharen der Giganten versandt zu haben und noch zu versenden scheint. Ein sterbender, ganz menschengestaltiger Gigant liegt, den Oberkörper nur noch mühsam aufrecht erhaltend zu seinen Füßen (A), ein schlangenbeiniger, vom Rücken aus gesehn (fehlend in der Skizze und nicht ganz sicher an seiner Stelle), erhebt sich über diesem und streckt dem Gotte den mit einem Thierfell



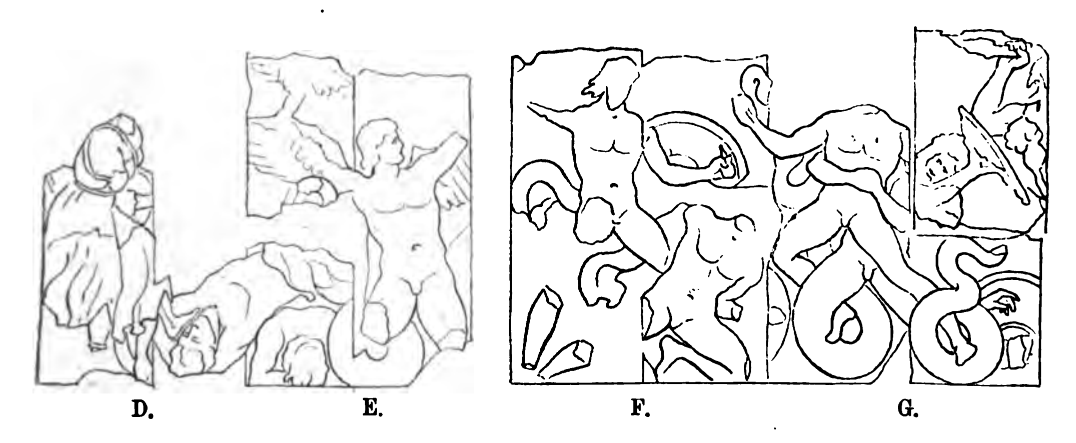
A. B. C.

umhüllten linken Arm entgegen, während er mit dem rechten zu Wurf oder Stoß ausholt. Hinter diesem (Skizze B) bricht ein jugendlicher Schlangenfüßler, in der Brust, wahrscheinlich, ja fast gewiß von einem Pfeil getroffen, linkshin vornüber zusammen, während neben und über ihm ein wiederum ganz menschengestaltiger aber geflügelter und mit kurzem Stiergehörn und thierischen Ohren versehener Gigant hoch emporragend, sich kämpfend und abwehrend rechtshin gegen eine nicht wohl zu benennende Göttin wendet, welche mit einer brennenden Fackel in der hoch erhobenen Rechten zu einem mächtigen Stoße gegen ihn ausholt. So verkettet sich auch hier in großer Mannigfaltigkeit der Gestalten und in schönem Wechsel des Nackten und der Gewandung fest an und in einander gefügt, Alles zu einem rhythmisch abgeschlossenen Ganzen, dem sich rechtshin, mit vortrefflicher Ausnutzung des Raumes, noch eine Sondergruppe (C) anfügt. Diese zeigt eine langgewandete Göttin mit kurzer flatternder Chlamys, welche mit der linken Hand einen von ihr abgewandten, schlangenfüßigen Giganten im Haare gefaßt hat, während sie ihn mit dem Schwert in der Rechten niederzuschlagen im Begriff ist und bei ihrem Kampfe von einem großen Hund unterstützt wird, welcher dem Giganten in ein Schlangenbein beißt und auf dessen Hals dieser rückwärts greifend zur Abwehr die Rechte fest aufstützt. Das zweite Schlangenbein des Giganten (fehlend in der Skizze) bäumt sich nach vorn hoch auf und kämpfte, wie angenommen wird, gegen einen über ihm schwebenden Adler.

Das Motiv der mitkämpfenden Hunde, gewaltiger Molosserdoggen, setzt sich in der die Ecke der Ostseite einnehmenden, durch die Kämpfe der Hekate und Artemis gebildeten Gruppe (Fig. 132 C) fort. Der Gegner der Hekate, ein alter

Schlangenfüßler, dessen wohlerhaltener Kopf so sehr an den Typus des Poseidon erinnert, daß man ihn früher für denjenigen dieses Gottes hielt, erhebt mit beiden Händen einen Felsblock über den Kopf, um ihn auf die Göttin zu werfen, während die Schlange seines linken Beines, in welches ein Hund beißt, den Rand des Schildes der Hekate gepackt hat. Von dieser selbst, welche, dem Wurfe des Giganten ausbiegend, im Unterkörper von hinten gesehn wird, ist oben die Rede gewesen. Hinter ihr schreitet ein ganz menschlicher, jugendlich schöner, mit Helm und Schild gerüsteter Gigant mit gezücktem Schwerte gegen die kurzgeschürzte Artemis an, welche, den linken Fuß auf die Brust eines todt daliegenden, menschengestaltigen Giganten gestemmt, im Begriff ist, einen Pfeil auf den Angreifenden abzuschießen. Ein, so muß man annehmen, schon vorher von ihr getroffener, alter Schlangenfüßler sinkt, einen Hund, der ihn im Nacken gepackt, mit der Rechten matt abwehrend, mit der Linken hinter dem todten Genossen, dem die auf dem Fuße der Artemis liegende Hand gehört, auf den Boden gestützt, sterbend vor der Göttin zusammen und füllt so wiederum in geschickter Weise die Lücke zwischen den beiden Kämpfenden, während er zugleich in Gestalt und Lage einen vortrefflich erdachten Gegensatz gegen seinen edel menschlich gebildeten und in frischester Jugendkraft andringenden Genossen bildet.

Wir kommen nun zu denjenigen Stücken, bei denen, der Unzulänglichkeit und Unvollständigkeit der Abbildungen wegen, eine Beschränkung auf eine kurze Inhaltsangabe geboten erscheint. So zunächst über das im berliner Museum mit F—K bezifferte Stück (Skizzen D, E, F, G), von dem vermuthet wird, daß es der Nordseite, von der Nordostecke anfangend, angehört habe.



D. E. F. G.

Die Abfolge der Gruppen beginnt mit einer stark fragmentirten, unbenennbaren Göttin mit einem Schild am Arme (D), welche mit dem Fuß auf das Gesicht eines noch lebenden, aber rücklings über einen Todten hingestürzten Giganten tritt und ihrer Bewegung nach, welche an diejenige einer Figur von Priene (Fig. 116 b) erinnert, vielleicht, einem in den Reliefen vom Nereïdenmonumente von Xanthos vorkommenden Motiv (oben S. 153) entsprechend, ihm den Speer, mit welchem sie ihn gefällt hat, aus der Wunde zu ziehn im Begriff ist (die Wundstelle ist fragmentirt), vielleicht aber auch ein Schwert in die Brust des Gegners gestoßen hat. Neben diesem erhebt sich hoch ein jugendlicher, geflügelter Schlangenfüßler (E)

der in beiden Händen gegen eine mit geschwungenem Schwerte gegen ihn andringende (in der Skizze fehlende) Göttin wahrscheinlich einen Baumast zum Stoß erhoben hatte, während ein über ihm schwebender Adler gegen seinen emporgebäumten Schlangenfuß kämpft. Auf die Göttin folgt (wenn auch nicht ganz sicher) ein beschildeter, sonst bis auf ein schmales, fliegendes Gewandstück nackter Gott (F), welcher zu einem Speerstoße gegen einen ebenfalls beschildeten, vor ihm auf das eine Knie gefallenen, menschengestaltigen Giganten ausholt, und an diese Gruppe schließt sich die schon oben berührte (G), in welcher ein schlangenfüßiger Gigant seinen Gegner, wahrscheinlich Herakles, mit beiden Armen um den Leib gefaßt hat. Die rechte obere Ecke dieser Platte bildet das Fragment, welches man früher auf Herakles gedeutet hat, in welchem es sich aber wahrscheinlicher um einen eine Keule oder einen Baumast mit beiden Händen (die rechte ist dazu gefunden) schwingenden, mit einem Löwenfelle bekleideten Giganten handelt, als dessen Gegner man den über einen andern von ihm halb zu Boden geworfenen Giganten hinweg anspringenden Löwen (H) vermuthet, der in Berlin mit V beziffert ist. Das Fragment zu G enthält außerdem noch den Kopf des Giganten, welcher Herakles umfaßt hat und denselben in den Arm beißt. Die Art wie Herakles ein Schildfragment mit der linken Hand anstatt am Arme hält, ist seltsam und räthselhaft.



H.

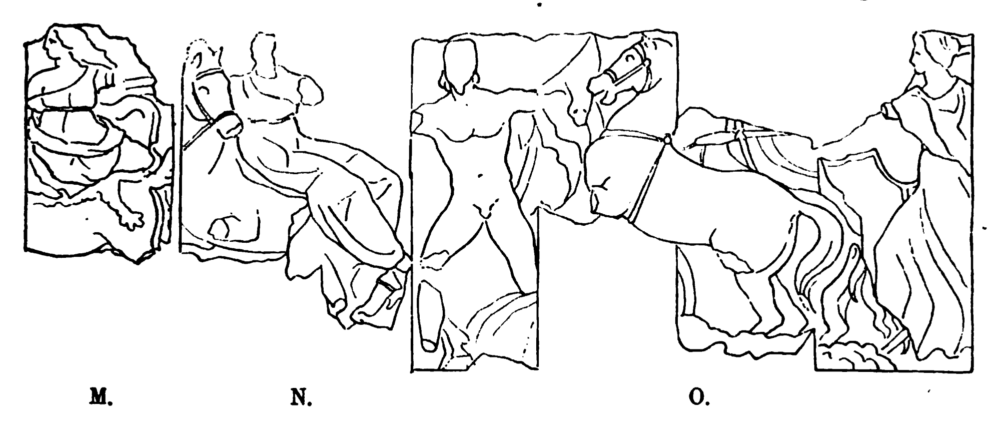
Das in Berlin mit L—N bezeichnete Stück beginnt mit dem Kampf einer jugendlichen, geflügelten Göttin (ein Stück ihres Flügels in I) gegen einen schlangenfüßigen Giganten (I), dem sie von hinten auf ein Bein tritt und den sie — dem Motiv nach sehr ähnlich mit der Gruppe in Skizze C — an den Haaren zurückreißt, während sie ihm eine kurze Lanze von oben her in die Brust stößt und er unter der Verwundung mit weit geöffnetem Mund aufschreit. Es folgt der Kampf eines (in den Skizzen fehlenden) Gottes in kurzem Chiton mit einem völlig gepanzerten, menschenbeinigen Giganten (Skizze K). Beide Gegner stoßen mit den Schilden an einander, wobei der Gigant seinen in einer Schlinge niedrig gefaßten Wurfspieß auf den Gott zu schleudern sucht, der seinerseits wahrscheinlich zu einem Lanzenstoß oder auch einem Schwerthiebe gegen ihn ausholt. Zwischen Beiden ist ein (in den Skizzen fehlender) sehr schöner, jugendlicher, menschenbeiniger Gigant rückwärts zu Boden gesunken, der sich mit der aufgestützten Linken nur noch mühsam aufrecht erhält. Abgeschlossen wird dieses Stück durch den Kampf einer der schönsten, aber auch räthselhaftesten Göttinnen der ganzen Folge (L), der sogenannten „Schlangentopfwerferin“, gegen einen von hinten gesehenen (in der Skizze fehlenden), vor ihr



I. K. L.

auf das rechte Knie gestürzten, behelmten und beschildeten, menschenbeinigen Giganten, den sie am obern Schildrande gefaßt hat, um ihn von der Schutzwaffe zu entblößen und ein von einer Schlange umwundenes Gefäß auf ihn zu werfen. Die Meinung, diese Schlange sei aus dem Gefäße geschlüpft und vergegenwärtige andere, in demselben befindliche Schlangen, sowie die hierauf gebaute Deutung der Göttin als Erinnys ist ganz und gar problematisch. Ja man kann sich der Überzeugung nicht erwehren, daß grade in diesen Reliefen eine Erinnys ganz anders charakterisirt sein würde, als durch eine schöne jugendliche Frauengestalt in langwallendem, reichem Gewande mit einem nachflatternden kurzen und feinen Schleier und geknüpften, in eine Troddel endenden Binden (Stemmata) am Kopfe. Um so räthselhafter ist und bleibt ihre ganz einzige Waffe, an welche, wenn man sie als einen Topf voll Giftschlangen betrachten könnte, sich eine ziemlich genaue Datirung des ganzen Monumentes würde knüpfen lassen[48]. Doch ist dies Alles schwerlich möglich und der Name, welchen man dieser durch die Binden als besonders vornehm und heilig bezeichneten Göttin geben könnte, bleibt, da auch der Gedanke an Aphrodite nicht haltbar erscheint, ein Räthsel, wie er es von Anfang an gewesen ist.

Das in Berlin mit R bezeichnete Stück (Skizzen M, N, O) umfaßt Helios, wie man annimmt mit seiner Umgebung. Helios im langen Wagenlenker-

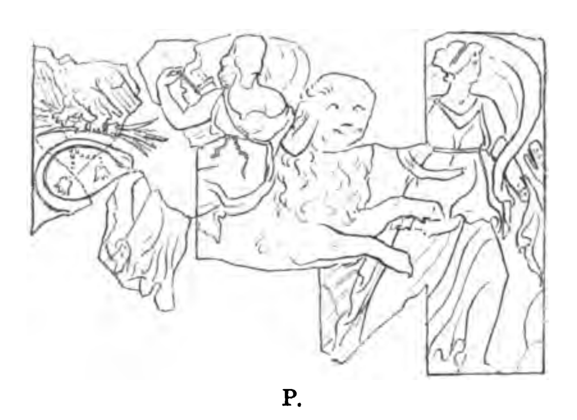


M. N. O.

gewande (O) lenkt, eine Fackel schwingend, sein Viergespann von Rossen über felsigen Grund und über einen unter den Pferden liegenden todten Giganten hinweg, während ein zweiter, menschengestaltiger Gigant diesem den mit einem Fell als Schild bewehrten linken Arm entgegenstreckt und in der fehlenden Rechten eine Waffe oder einen Stein geschwungen haben wird. Helios' Wagen vorauf reitet die schon oben vermuthungsweise als Eos angesprochene, nicht kämpfende Göttin (N) und vor diese versetzt man neuestens das jetzt in der Rotunde des berliner Museums aufgestellte Fragment einer zweiten, von hinten gesehenen, reitenden Göttin (M), in welcher man Selene erkennen zu dürfen meint, deren Reitthier von Einigen für ein Maulthier anstatt eines Pferdes gehalten wird.

Auf dem in Berlin mit Y, Y[1] bezeichneten Stücke, welches unvollständig in den Skizzen P und Q abgebildet ist, und welches vermuthungsweise als der linken Ante neben der Treppe, also der Südwestecke angehörend betrachtet wird, wenn es nicht nach einem oben berührten Grunde neben die Zeusplatte zu setzen ist,

finden wir zuerst die auf einem Löwen über einen todten, gepanzerten Giganten hinwegreitende Kybele (P), der hier, wo es galt in den Kampf einzugreifen, die ihr sonst nicht gewöhnliche Bewaffnung mit Bogen und Köcher gegeben ist. Hinter ihr in der linken obern Ecke schwebt der schon früher erwähnte, blitztragende Adler, welcher, wenn er nicht auf einen Zusammenhang mit der Zeusplatte hinweist, demjenigen in der Ecke der Platte B (Skizze C) schwebenden Adler an der

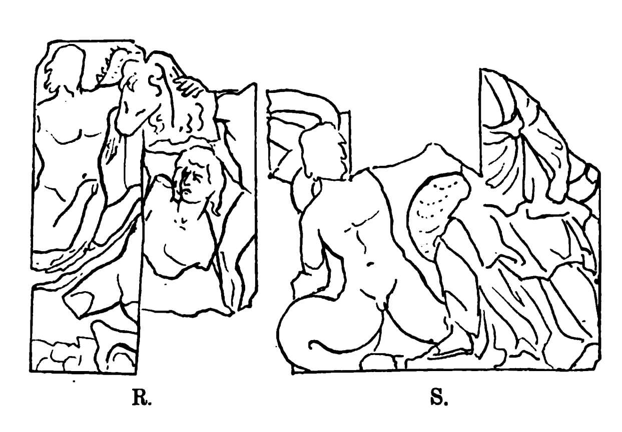


P.



Q.

rechten Ante entsprochen haben mag. Der Kybele voran schreitet eine unbenennbare Göttin mit bogenförmig wallendem Gewande, deren Gegner bis auf den Kopf eines Schlangenbeines fehlt, und vor dieser hat man dem mit einem großen, mit beiden Händen erhobenen Hammer ausgestatteten (in den Skizzen fehlenden) Gott seinen Platz angewiesen, in welchem man einen Kabiren erkennt. Sein Schlag gilt, wie man annimmt, dem ebenfalls bereits erwähnten stiernackigen Giganten (Q), welcher mit der Bewegung eines Stieres gegen den ihn bekämpfenden Gott anrennt, der ihm sein Schwert von unten in die Brust stößt.



R. S.

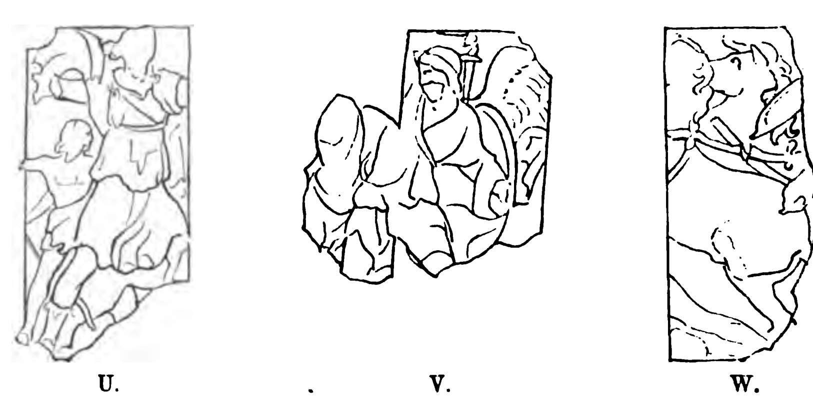
Das letzte zusammenhangende Stück, in Berlin mit Z^1—Z^4 bezeichnet und in den Skizzen R und S theilweise abgebildet, hat seinen ganz unzweifelhaften Platz an der innern Ecke der linken Ante und an der linken Treppenwange gehabt und wird hauptsächlich, wenn nicht ausschließlich von Wassergottheiten ausgefüllt. Die Abfolge beginnt links mit einem geflügelten Meerkentauren (R), welcher über einen halbgestürzten menschengestaltigen Giganten hinweg mit einem zweiten im Kampfe begriffen ist, den er in den mit einem Thierfell umwickelten linken Arm fällt und den er, wie dieser ihn, mit der in der Rechten gezückten Waffe bedroht. Es folgt (S) ein schlangenfüßiger Gigant, bedrängt von einer langgewandeten Göttin, deren linker Arm ganz in die Gewandung verhüllt ist, während sie mit der Rechten eine

Waffe geschwungen haben muß, vor welcher der Gigant, den linken Arm gegen die Göttin vorgestreckt, mit der Rechten wahrscheinlich einen Stein haltend, zu weichen scheint. Nach einer Combination mit dem auf einem Gesimsblock erhaltenen Namen der Amphitrite glaubt man diese in der selbst durch nichts charakterisirten, andringenden Göttin erkennen zu dürfen, welche die letzte Figur an der rechten Ecke der Ante abgab. Um die Ecke an der Treppenwange folgt eine größere Gruppe, welche im „Vorl. Ber." S. 44 mit sehr freien und wenigstens zum Theil eben so problematischen Ergänzungen abgebildet ist, Z[3] und [4]. Zwei Götterpaare kämpfen hier gegen drei Giganten. Das erstere Paar wird gebildet durch einen bärtigen Gott in langem Chiton und Mantel, welcher auf dem Haupt eine hohe wie von Fischhaut gebildete Mütze trägt, und eine ihm voranstrebende jugendliche und langgewandete Göttin, deren Füße mit hohen, aus Fischhaut oder aus Seegewächsen gefertigten Stiefeln bekleidet sind. Diese tritt einem jungen Giganten, den sie von hinten im Haar gefaßt hat und mit gezücktem Schwerte bedroht, auf sein eines Schlangenbein, während er mit der Rechten an das Bein der Göttin, mit der Linken an ihre sein Haar fassende Hand greift und sich auf diese Weise von ihr loszumachen sucht. Bei dem folgenden Paare, welches seinen Platz da hatte, wo die Treppenstufen in die Composition einzugreifen beginnen, tritt der Gott, eine sehr kräftige, in einen kurzen Exomis-Chiton gekleidete, dem Typus nach an die Figur d der prienischen Reliefe (Fig. 116) erinnernde Gestalt, in den Vordergrund und die nur zum kleinsten Theil erhaltene mitkämpfende Göttin, welche in der Rechten eine Keule schwingt, gegen ihn stark in den Hintergrund. Zu der Ergänzung des Gottes zum hammerschwingenden Hephaestos in der angeführten Zeichnung liegt kein ausreichender Grund vor. Vor diesem Paar ist ein ebenfalls nur theilweise erhaltener, jugendlicher, ganz menschlich gebildeter Gigant wie an einem Bergabhange die Treppenstufen hinauf geflohen, auf welche er mit dem linken Knie und der linken Hand niedergestürzt ist, indem er sich zur Abwehr zurückwendet. Ein wiederum nur zum Theil erhaltener Schlangenfüßler, welcher sich mit einem Schilde zu decken sucht, folgt weiter aufwärts auf ihn und die oberste Ecke wird durch einen Adler ausgefüllt, welcher die sich gegen ihn emporringelnde Schlange des zuletzt genannten Giganten bekämpft, eine Composition, welche sich ganz ähnlich in der obersten Ecke der rechten Treppenwange (s. Fig. 132 D) wiederholt. Ob auch der Gigant der linken Seite geflügelt gewesen ist, wie dieser jugendliche Mann, welchem im Relieffelde selbst der fragmentirte Namen *BPO* . . . . . beigeschrieben ist, muß dahinstehn, das Geschick, mit welchem die spitze Ecke des Relieffeldes über den letzten Stufen mit den Kämpfen dieser Adler und Gigantenschlangen ausgefüllt ist, scheint an beiden Seiten gleich groß zu sein.

T.

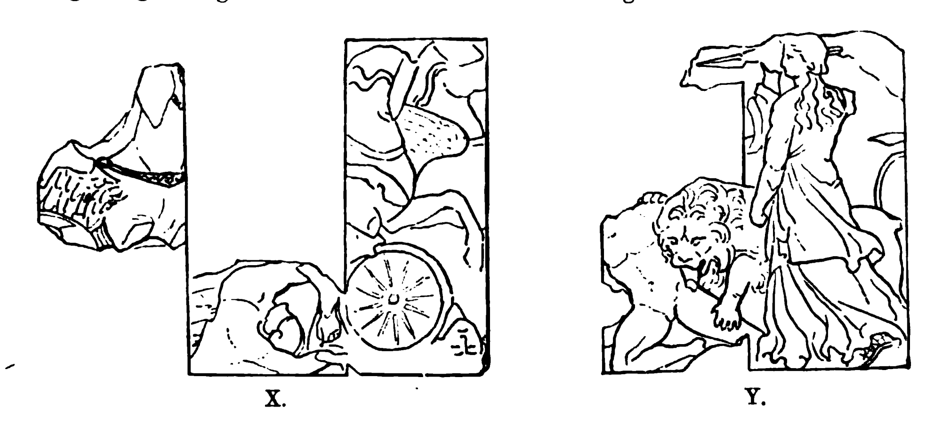
Außer diesen größeren, zusammenhangenden Stücken sind noch einige Einzelfiguren oder Gruppen zu erwähnen. So zunächst, in Berlin in der Rotunde aufgestellt, das Fragment eines linkshin gewendeten Hippokampengespanns (Skizze T), welches man doch mit Wahrscheinlichkeit als von dem Wagen des Poseidon herstammend betrachten kann. Von besonderem Interesse ist auch Dionysos, ebenfalls in der Rotunde aufgestellt (Skizze U), welcher in kurzem Gewande, über welches ein Thierfell gegürtet ist, die Füße mit hohen Stiefeln bekleidet, rechtshin

kräftig ausschreitet und mit der Rechten eine nicht mehr bestimmbare Waffe geschwungen hat. Der Gott wird nicht nur von seinem neben ihm anspringenden Panther begleitet, sondern auch von zwei knabenhaft klein gebildeten Satyrn, deren Gestalten sich in dem Grade decken, daß man von dem hintern, in flachem Relief gehaltenen nur den rechten Arm und das unter dem Beine des vordern liegende Bein sieht. Die hintere Kante dieser Platte bildet eine der Ecken des Baues, man kann aber bisher nicht sagen, welche.



U. V. W.

Eine dritte Platte, in Berlin mit S bezeichnet (Skizze V), zeigt einen bärtigen, geflügelten Gott, welcher am linken Arm einen Schild hat und der mit großer Wahrscheinlichkeit Boreas genannt wird, im Kampfe gegen einen Giganten, von welchem nur der linke Arm erhalten ist und gegen den er, etwas zurückweichend einen ganz gewaltigen Schwerthieb zu führen im Begriff ist. Auf einer vierten,



X. Y.

wiederum in der Rotunde aufgestellten Platte (Skizze W) sehn wir das Fragment eines Pferdezweigespanns, welches über einen todten Giganten dahinsprengt. Von dem Gott im Wagensitz ist nur der weit vorgestreckte Schild und etwas flatternde Gewandung erhalten. Vielleicht dürfen wir Ares in ihm errathen, welcher in dem pariser Vasengemälde (neben Aphrodite) auf einem Wagen fahrend im Gigantenkampf erscheint.

Neben diesem Zweigespann natürlicher Pferde sei mit einem Wort auch noch des in Berlin mit W bezeichneten Viergespanns geflügelter Rosse (Skizze X)

gedacht, das ebenfalls über todte Giganten dahinsprengt und dessen Stelle man in der Nähe des Zeus, als zu diesem gehörend, vermuthet. Und endlich sind zu den mehr oder weniger schönen und vortrefflichen Gruppen noch einige zu fügen, welche in Composition und Ausführung weniger gelungen sind. Flau in der Composition der Hauptfigur ist die in Berlin mit X bezeichnete Platte (Skizze Y), welche in dem von einem Löwen niedergestürzten und in den Arm gebissenen Giganten die entsprechende Gruppe der prienischen Reliefe (Fig. 116 c) in überraschender Weise wiederholt. Die Göttin, welche in Pergamon dieser Löwe begleitet, schwingt einen Speer gegen einen Giganten, welcher ihr mit der fellbekleideten Linken in den Arm fällt, sie am Zustoßen hindernd. Gleichwohl bewegt sie den in Gewand gehüllten linken Arm fast gar nicht, obwohl er nicht ganz so starr herabhangt, wie die Zeichnung annehmen läßt, und der ganzen Gestalt dieser Göttin fehlt es an Schwung und rechtem Leben. An künstlerischem Werthe steht ferner gegen alle übrigen diejenige Gruppe zurück, welche in Berlin mit T bezeichnet ist (Skizze Z) und den Kampf einer von links her andringenden Göttin mit einer fast unmöglichen (in der Skizze kaum angedeuteten) Lockenmasse auf dem Kopfe gegen einen schlangenfüßigen Giganten darstellt, den sie nach dem in diesen Reliefen am häufigsten wiederholten Motiv mit der Linken im Haare gefaßt hat und mit der in der Rechten geschwungenen Waffe, wohl einem Schwerte, bedroht.



Z.

Endlich möge mit einem Worte noch einmal der bereits früher erwähnte seltsame Gigant mit dem Löwenoberkörper berührt werden, welcher in Berlin mit P bezeichnet und hierneben in der Skizze Z¹ abgebildet ist.

Wenden wir nunmehr unsere Aufmerksamkeit von dem Gegenstande, der Erfindung und der Composition der Ausführung, der materiellen Technik und dem formal Stilistischen zu, so ist zunächst in Betreff der materiellen Herstellung zu bemerken, daß die Reliefffläche aus einer Reihe mit scharf schließenden Fugen neben einander gesetzter, in der Breite zwischen 0,60 und 1,10 m. schwankender Platten gebildet worden ist, welche oben und unten durch zahlreiche Dübel verbunden und an den Ecken durch Klammern auf der Rückseite an einander gefügt waren. Es kann wohl kein Zweifel darüber bestehn, daß diese Platten eines stark krystallinischen, leicht bläulichen Marmors unbearbeitet versetzt und erst am Gebäude selbst mit ihrem starken Hochrelief versehn worden sind, welches sich in manchen Theilen völlig vom Grund ablöst und bei dem vielfach einzelne Theile aus eigenen Stücken angesetzt sind.



Z¹.

Die materielle Technik der Reliefe ist eine in hohem Grade meisterhafte, welche die größte Kühnheit mit der äußersten Sorgfalt bis in Kleinigkeiten und bis in das Nebenwerk hinein in gradezu staunenswerthem Maße verbindet. Die Art, wie diese mächtigen Gestalten unter Anwendung aller uns bekannter Instrumente der Steinsculptur und unter deren mannigfaltigster und planmäßiger Combination aus dem harten Stein herausgeschlagen, wie die Formen weit unterschnitten, die

Falten tief ausgehöhlt sind, kann nicht kraftvoller und freier gedacht werden und dennoch ist nichts roh oder oberflächlich, nur auf eine decorative Gesammtwirkung hin gemacht, sondern an diesem Heere der verschiedensten Gestalten ist Alles, freilich mit verschiedener Vortrefflichkeit und Virtuosität der Auffassung und Wiedergabe der natürlichen Formen an verschiedenen Stellen des großen Ganzen, mit dem höchsten Fleiße aus- und durchgeführt und erträgt nicht allein, sondern fordert eine bis in die Einzelheiten gehende Sonderbetrachtung um völlig genossen zu werden, wie es bei der ursprünglich niedrigen Aufstellung über der Fläche, auf welcher sich der Altarunterbau erhob (oben S. 231) auch genossen werden konnte.

Es möge dabei an dieser Stelle erwähnt werden, daß wir dem glücklichen Umstande, daß die größte Menge der pergamener Reliefe mit der Bildseite nach innen in eine byzantinische Mauer verbaut und so vor Zerstörung bewahrt worden ist, eine im gesammten Bestand unseres Antikenvorraths fast beispiellose Erhaltung der Oberfläche verdanken, während dagegen diejenigen Platten, beispielsweise die in Skizze I, K, L mitgetheilten, welche in der Erde gelegen haben, sehr stark verwittert sind.

Mag nun auch eine so große künstlerische Gewissenhaftigkeit bei einem so ausgedehnten und letzthin doch einem decorativen Zwecke dienenden Sculpturwerke dieser Spätzeit unerwartet sein, die hohe technische Meisterschaft an sich ist es nicht, welche uns in Staunen gesetzt hat oder wenigstens dies zu thun brauchte, da wir sie einerseits nach anderen Werken dieser Periode, auch wenn sie weniger vortrefflich und weniger gut erhalten waren, als die großen Reliefe, erwarten durften und da grade die technische Meisterschaft am ersten aus der vergangenen höchsten Blüthezeit in diese Periode übergegangen zu denken war und sich selbst noch viel später erhalten hat.

Ungleich merkwürdiger und in der That ein Problem, dessen Lösung weiterhin versucht werden soll, ist die Thatsache, daß wir in den großen Reliefen von Pergamon den echten Reliefstil im Allgemeinen so streng gewahrt finden, um so merkwürdiger, da dies bei den kleineren, zu demselben Altarbau gehörenden Reliefen ganz und gar nicht der Fall ist, wie dargelegt werden soll. In dem großen Relief finden wir so gut wie kein landschaftliches oder localbezeichnendes Beiwerk, man müßte denn die paar Steine unter dem Helioswagen so nennen wollen, wir finden nicht die Spur von landschaftlichen oder sonst realen Hintergründen der Figuren und eben so sind andere malerische Darstellungsmittel im Großen und Ganzen streng vermieden.

Allerdings findet sich hier und da eine Vertiefung der Gründe und im Zusammenhange damit ein Übergang aus dem Hochrelief in das Mittel- und Flachrelief, so am auffallendsten bei dem Viergespanne des Helios, demnächst bei den übrigen Gespannen. Von den Heliosrossen ist nur das erste, dem Beschauer nächste in kräftigem Hochrelief gebildet, die übrigen erscheinen in wesentlich flacherem Relief und das hinterste liegt in ganz geringer Erhebung auf dem Grunde; nichts desto weniger geht das Joch, malerisch verschoben, aber perspectivisch, wie sich das von selbst versteht, nicht richtig über die Nacken aller vier Pferde. Ähnliches gilt von den anderen Gespannen und bei den zwei Pferden in der Rotunde (Skizze W) ist der Versuch einer perspectivischen Darstellung des Joches vielleicht noch etwas stärker mißlungen. Auch bei einigen anderen Gruppen, z. B. bei denjenigen an der linken Treppenwange kehrt die Anordnung der Figuren in ver-

schiedenen Plänen, wenngleich in ziemlich bescheidener Weise, wieder und selbst einzelne Figuren sind in ihren einzelnen Theilen in verschiedenem Relief gehalten. So z. B. liegen bei dem jungen vornüber stürzenden Giganten der Platte A (Skizze B) der rechte Arm und das rechte Bein in nur ganz flachem Relief auf dem Grunde und Ähnliches wiederholt sich an einigen anderen Stellen wie in dem dritten rechten Arm und im dritten Gesichte der Hekate, in dem Körper des Löwen auf der Platte X (Skizze Y) und sonst an einigen Stellen. Hierzu gesellen sich einige malerische Verkürzungen, welche in etlichen todt Daliegenden, wie z. B. in den Platten F und W (Skizze E und X) am auffallendsten sind, in der Hauptsache aber nicht über Erscheinungen hinausgehn, welche wir schon in Reliefen des 5. und 4. Jahrhunderts, wie dem Friese von Phigalia, der Dexileos-Stele u. dgl. nachweisen können. Dazu kommt, daß alle diese Dinge Ausnahmen bilden und in der Hauptsache, das muß mit Nachdruck wiederholt werden, der strenge und echte Reliefstil in den großen Reliefen in überraschender Weise gewahrt ist, was freilich bei der starken, fast statuarischer Rundung entsprechenden Erhebung leichter war, als es bei flacherem Relief gewesen sein würde, aber nichts desto weniger nur aus einem principiellen Verständniß des Wesens und der Aufgabe der Reliefbildnerei abgeleitet werden kann, von welchem die moderne Kunst seit den Zeiten der Renaissance keine Ahnung mehr hat und welches auch die Künstler der kleineren Reliefe entweder nicht besaßen oder nicht zur Anwendung brachten.

Was sodann die Auffassungs- und Vortragsweise anlangt, so fällt jedem Beschauer zuerst eine hoch gesteigerte, an einigen Stellen fast übertriebene Kräftigkeit, ja Gewaltsamkeit wie der Handlung und Bewegungen, so, im Zusammenhange damit, des Ausdrucks und der Formen auf. Man möchte das fast ununterbrochene Forte und Fortissimo der Vortragsweise mit unserer modernen Orchestermusik vergleichen, wogegen die Parthenonsculpturen sich etwa mit derjenigen Mozarts in Parallele stellen lassen, oder aber auf dem Gebiete der neuern bildenden Kunst die pergamener Sculpturen mit Rubens, die Parthenonsculpturen mit Raffael zusammenstellen. In besonderem Maß ist das Pathos im Ausdruck der Köpfe, ganz vorzüglich derjenigen unterliegender Giganten (von denen verhältnißmäßig die meisten erhalten sind) gesteigert, ohne Zweifel berechtigterweise, aber doch nicht ganz ohne eine gewisse, bei mehrfacher Wiederholung auffallende Manier, namentlich in der Bildung der Augen und der Brauen, der man ähnlich schon an den kleinen Figuren der attalischen Weihgeschenkgruppen begegnet. Die Art und Weise, wie bei einigen alten Gigantenköpfen die Formen des Knochenbaus und der Weichtheile durchgearbeitet sind, geht nicht allein über alle Natur und Möglichkeit hinaus, sondern überbietet auch den Laokoonkopf. Der maßlose Ingrimm und der unbändige Schmerz der wilden Erdensöhne wird dadurch auf das wirkungsvollste veranschaulicht. Leider ist uns von Götterköpfen, namentlich von denen der älteren und erhabenen Götter, nicht genug erhalten, um uns in ausreichender Weise beurteilen zu lassen, inwiefern die Meister von Pergamon eben so fähig gewesen sind, nicht allein Götterschönheit, sondern auch Götterhoheit in der erregten Situation dieses Kampfes zu schildern. Immerhin ist festzustellen, daß der Ausdruck namentlich in den schönen Köpfen der Göttinnen gegenüber dem heftigen Pathos auch der jugendlichen Giganten mit Ausnahme des Gegners der Artemis sehr maßvoll erscheint und daß sich z. B. im Gesichte der „Schlangentopfwerferin“ und der Artemis nur Eifer, in der Göttin der Platte A (Skizze B) eine etwas bewegtere

Stimmung, in Hekates natürlichem Kopf ein nicht unedler Zorn ausspricht, während ihr drittes Gesicht finster erscheint. Dagegen nähert sich der Ausdruck in den älteren Götterköpfen der Platten Z^3 und Z^4 einigermaßen demjenigen der Gigantenphysiognomien, erscheint aber doch (und dasselbe gilt von den Formen an sich) um ein gutes Theil maßvoller.

Das Nackte, von dem nur bei den Männern, Gottheiten wie Giganten, die Rede sein kann, da die Göttinnen alle gewandet sind und man außer mehren Armen und dem linken Beine der Artemis (das rechte fehlt) nur den üppigen Nacken der sogenannten Selene zu sehn bekommt, ist im hohen Grade studirt, zeugt von der genauesten Kenntniß der Natur, ist aber dennoch über die menschliche Natur an Kraft und Adel vielfach gesteigert, und zwar in schönster Abstufung von der Jugend zum Alter und von edeler zu unedeler, ja halbthierischer Natur. Glanzvoll erscheint es beim Apollon und bei ihm und seiner nächsten Umgebung mit besonderer Weichheit behandelt und frei von jeder Übertreibung; höchst mächtig ist Zeus' nackter Oberkörper (Fig. 132 A), in kraftvoller Jugendlichkeit prangt der Gegner der Artemis (das. C). Gar gewaltig sind die Körper mehrer Giganten, so der Gegner der Hekate und der ältere Gegner des Zeus, derber erscheinen andere, wie z. B. der besiegte Artemisgegner, bei dem auch, eine rohere Natur zu charakterisiren, die Haare unter den Achselhöhlen, welche auch der Hekategegner zeigt, besonders nachdrücklich ausgearbeitet und die Hautfalten am zusammenknickenden Leibe stark betont sind. Mißlungenes ist selten, am auffallendsten vielleicht der fehlerhaft kurze Rumpf des knienden Giganten der Platte H (Skizze F).

Sehr geschickt sind die Mischformen in den Schlangenbeinen behandelt, deren oberstes, menschliches Stück bei mehren, aber nicht bei allen einen Knochen zu enthalten scheint, welcher in Verbindung mit kräftiger Muskulatur eine so hohe Erhebung wie z. B. diejenige des Zeusgegners (Fig. 132 A) möglich macht, während das untere Stück, allmählich dünner werdend, ganz Natur und Formen des Schlangenkörpers annimmt. Dabei ist das menschliche Stück bei mehren Giganten mit Formen wie zackige Fischflossen bedeckt, welche in der übrigen Kunst bei Wasserwesen wie Tritonen, Hippokampen und Meerkentauren wiederkehren, so bei dem Giganten der Platte B (Skizze C) und bei dem Gegner der Hekate, bei dem sich die flossenartigen Formen auch an den Köpfen der Schlangen wiederholen, so endlich auch bei dem Giganten der Platte T (Skizze Z), wo aber diese großen, flachen Flossen den zu dick geschwellten Oberschenkel fast wie eine Hose umgeben.

In der Auffassung und in der Steigerung über menschliches Maß ist das Nackte idealistisch, in der Ausführung entschieden realistisch und, Apollon etwa ausgenommen, auch bei den Göttern um einen bedeutenden Grad materieller, „aus derberem Stoff gemacht", als bei den Parthenonfiguren, selbst bei dem Poseidontorso; eine stilistische Verwandtschaft mit dem sterbenden Gallier tritt sehr deutlich zu Tage.

Mit dem nahen Verhältniß dieser Kunst zur Natur und mit ihrem stark realistischen Zuge, auf welchen demnächst bei der Besprechung der Gewandung zurückzukommen ist, hangt auch ihre außerordentliche Vortrefflichkeit in der Darstellung der Thiere zusammen, welche, ohne damit den schönen Pferden, Löwen und Adlern zu nahe treten zu wollen, ganz besonders in den Hunden und in einer

großen Zahl unvergleichlich behandelter Schlangen ihren Gipfel erreicht, und zwar sowohl in den ungemein lebensvoll aufgefaßten Formen und Bewegungen wie in der äußerst fleißigen und liebevollen Ausführung in den Mähnen, den Fellen, den krausbuschigen Hundeschwänzen, den Schlangenschuppen, den Flügelfedern, wie endlich in dem Ausdruck eines, wenn man so sagen darf, bestialischen Pathos der als Angreifer und Angegriffene so lebhaft in den Kampf hineingezogenen Thiere. Daß in der naturwahren Ausführung die von den Giganten als Schutzwaffen gehandhabten Felle nicht hinter denen der lebenden Thiere zurückstehn, braucht kaum gesagt zu werden; ein besonderes Meisterstück ist in dieser Beziehung das von dem jungen Giganten der rechten Treppenwange (Fig. 132 D) um Brust und Arm geschlungene kurzhaarige Fell, sowie auch grade die Schlange seines rechten Beines zu den allervorzüglichsten gehört. Und daß was von den Mähnen der Löwen, Hunde und Pferde gilt, auf die kürzer und krauser oder länger und lockig gebildeten Haare der menschlichen Figuren nicht minder seine Anwendung findet, versteht sich von selbst. Für keine Art von Form fehlt es dieser Kunst an Darstellungsmitteln.

Der Realismus, welcher in der Darstellung der Thiere nur vollkommen am Platze genannt werden kann, äußert sich auch in der Behandlung der Gewandung in einer Weise, welche man nicht durchweg unbedenklich nennen darf. Nicht etwa, als ob die Wiedergabe der Gewänder in Stoff und Faltung und Bewegung nicht als bald weniger, bald mehr, zum Theil sogar höchst virtuos und schön anerkannt werden sollte; ganz im Gegentheil wird man aussprechen dürfen, daß jene an der großen Nike von Samothrake (s. Cap. IV) auftretende und bei ihr von Benndorf im Ganzen sehr richtig gewürdigte und historisch beleuchtete Meisterschaft in der Gewandbehandlung, welche das überbietet, was die ältere Blüthezeit der Kunst erreicht hatte, uns auch aus den pergamener Reliefen, wenn wir einzelne Theile, wie z. B. Platte T (Skizze Z) ausnehmen, entgegentritt. Auch die Besonderheit an den weiblichen Gewändern, daß sie, wahrscheinlich einer Zeitmode entsprechend, am Halsausschnitte mit einem breiten festen Streifen (Queder oder Binde) versehn sind, an welchen der Stoff angekräuselt ist, wird man kaum zu tadeln unternehmen. Denn, wennschon es etwas verwunderlich sein mag, Göttinnen mit Gewändern bekleidet zu sehn, welche an die Modetracht der Periode des Königs Eumenes und lebhafter an das ehrsame Schneidergewerk erinnern, als dies bei Göttergewändern doch wohl eigentlich am Platz ist, so kann man doch den Künstlern nicht Unrecht geben, wenn sie da, wo es sich um eine an sich geringfügige Kleinigkeit handelt, diejenigen Kleider im Anschluß an den Körper und in Faltung und Bewegung studirten, welche sie im Leben vor Augen hatten, anstatt Modelle mit einer ihnen ungewohnten Tracht anzuthun oder vollends ihre Gewänder von früheren Kunstwerken schematisch zu entlehnen. Wenn sie aber, um den Gewandstoff als solchen zu voller Geltung zu bringen, von dem Mittel einen sehr ausgiebigen Gebrauch gemacht haben, auffallend z. B. an dem Mantel des Zeus, nicht minder an dem schönen Gewande der „Schlangentopfwerferin“, dem wir zuerst am Gewande der Maussollos-Statue begegnet sind (s. oben S. 72), nämlich die Liegefalten, d. h. diejenigen Brüche und Knicke des Stoffes darzustellen, welche derselbe annimmt, während er zusammengefaltet aufbewahrt wird, wenn sie ferner in dem Streben nach Mannigfaltigkeit in den Gewandstoffen die fackelschwingende Göttin der Platte A (Skizze B) mit einem Gewande bekleiden, dessen ganz eigen-

thümlich geknitterte, von einer Menge kleiner querer Einschnitte durchsetzte Falten, wie man wohl mit Recht annimmt, seidenen Stoff vergegenwärtigen sollen, so wird man doch sagen müssen, daß dies sehr realistische Züge sind, welche sich mit der idealen Welt nicht recht vertragen, um die es sich hier handelt. Denn wenn die Liegefalten in dem Gewand einer Porträtstatue gewiß unanstößig sind, insofern der Gedanke an die Lade oder den Kasten, in welchem sie während der Aufbewahrung entstanden, bei einem Menschen ganz natürlich erscheint, so ist doch die handgreifliche Hinweisung auf dergleichen Mobiliar im Haushalte des höchsten Zeus und Seinesgleichen nicht anders als recht seltsam zu nennen und nicht minder die Vorstellung, daß jene Göttin zum Gigantenkampf eine seidene Robe angethan hat.

Mit der realistischen Tendenz dieser Sculpturen steht endlich auch die außerordentliche Sorgfalt im Zusammenhange, welche auf Äußerlichkeiten und Beiwerk verwendet ist, wie auf die geschnürten Halbstiefel der Artemis, das Riemenzeug an den Sandalen anderer Figuren und das fein wie eine Gemme ausgearbeitete Gorgonenhaupt am Schildriemen des Artemisgegners. Auch diese Sorgfalt, dieser unermüdliche Fleiß ist ja ganz gewiß nicht zu tadeln, um so weniger, je weniger diese Einzelheiten und Kleinigkeiten, deren noch manche genannt werden könnten, überwuchern oder den großen Eindruck des Ganzen beeinträchtigen. Aber läugnen läßt sich doch schwerlich, daß sie dem großen Stile dieses Ganzen gegenüber etwas Überraschendes haben und daß man kaum etwas vermissen würde, wenn sie in bescheidenerer Weise und weniger etwas für sich bedeutend vorgetragen wären.

Bevor nun der Versuch gemacht wird, aus der Betrachtung der großen Reliefe die Summe zu ziehn und denselben ihre kunstgeschichtliche Stellung anzuweisen, muß zunächst noch ein Blick auf die kleineren Reliefe geworfen werden. Diese bildeten, 1,75 m. hoch, nach unzweideutigen Merkmalen (weil ihre Eckplatten in der Gehrung geschnitten sind) einen nach innen gewendeten Fries oder vielmehr einen friesartigen Streifen, welcher aber wahrscheinlich an einer niedrigern Stelle angebracht war, als welche einem Friese zukommen würde[49]. Für einen solchen friesartigen Reliefstreifen kann an dem Altarbau, zu welchem die hier in Frage kommenden Reliefe sicher gehören, kaum ein anderer Platz gefunden werden, als an der Mauer, welche innerhalb des Säulenumganges die Fläche des Unterbaus umgab (s. Fig. 131).

Der Gegenstand dieser kleineren Reliefe ist bisher erst zum allergeringsten Theil erklärt und sicher nur das Eine, daß sich einige Platten auf den Mythus von Telephos beziehn. Dieser war ein Sohn des Herakles und der Athenapriesterin Auge von Tegea in Arkadien, welcher gleich nach seiner Geburt ausgesetzt, von einer Hirschkuh gesäugt und in der Wildniß von seinem Vater Herakles aufgefunden und in Schutz genommen wurde. In verschiedenen Sagenwendungen wurde berichtet, wie hierauf Mutter und Sohn nach dem pergamenischen Lande kamen, welches damals nach dem Könige Teuthras Teuthranien hieß, wie Auge eben diesen König heirathete und Telephos als Führer der mysischen Landeseingeborenen ein Held gleich seinem Vater wurde. Als solcher wehrte er eine Landung der gen Troia fahrenden und irrthümlich nach Teuthranien gekommenen Griechen siegreich ab, was noch spät als eine der Großthaten der Pergamener gefeiert wurde. Telephos aber wurde bei dieser Gelegenheit von der Lanze des

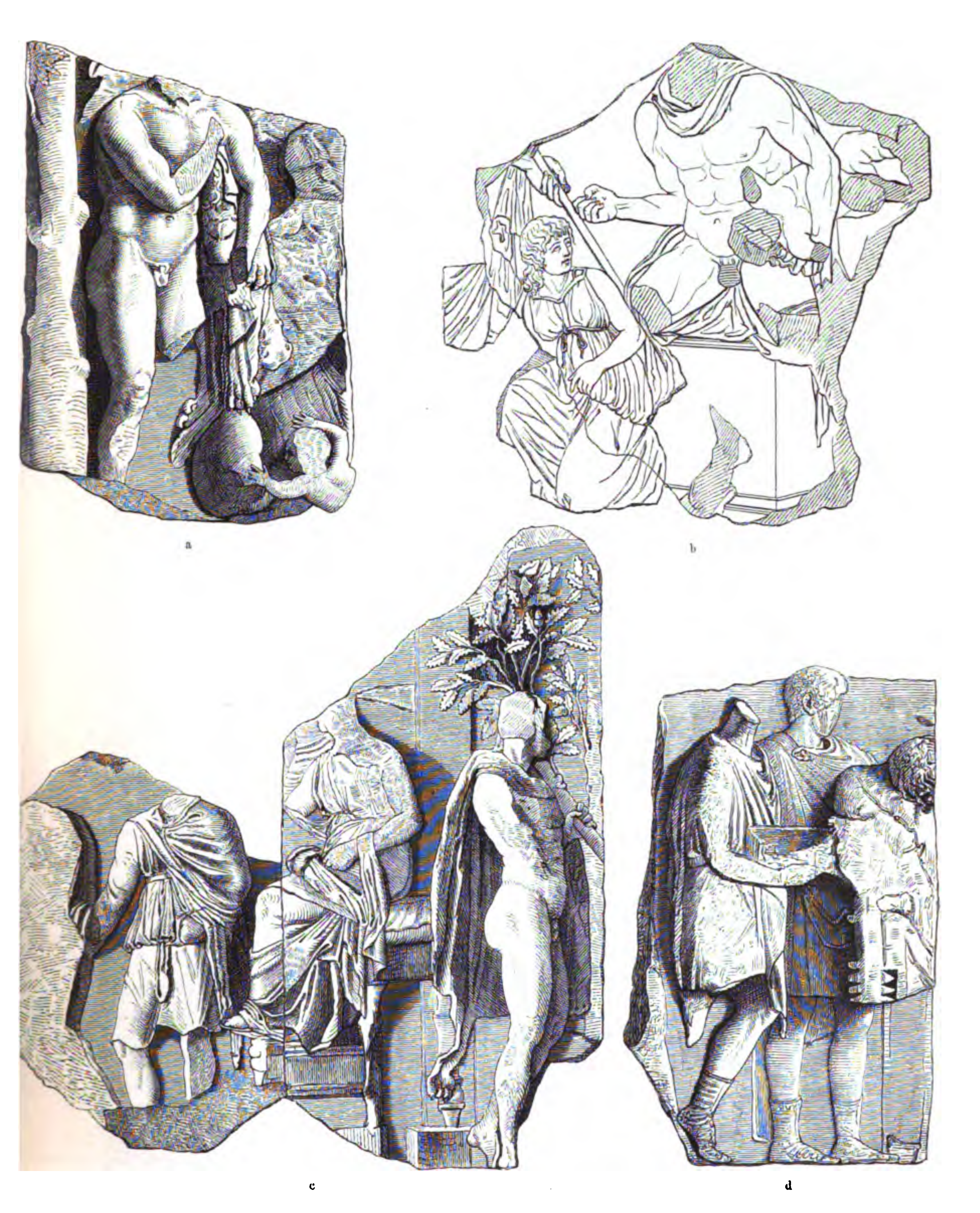


Fig. 133. Probestücke der kleineren Reliefe vom Altarbau zu Pergamon.

Achilleus im Schenkel verwundet und erhielt das Orakel, nur der ihn verwundet habe, könne ihn heilen. Deswegen ging Telephos verkleidet in den Palast des Agamemnon oder in das Griechenlager nach Aulis, wo eben auch Klytaemnestra mit ihrem Söhnchen Orestes sich befand; er wußte den kleinen Orestes zu ergreifen, floh mit ihm auf einen Altar und drohte ihn zu ermorden. Auf diese Weise erlangte er Heilung durch den Rost von Achilleus' Lanze und wurde der Führer des Griechenheeres gen Troia.

Nur zwei Hauptscenen dieser in Poesie und bildenden Kunst vielfach bearbeiteten Telephossage, die Auffindung des Kindes durch Herakles (Fig. 133 a) und die Bedrohung des kleinen Orestes durch den auf den Altar geflohenen Telephos (Fig. 133 b) sind bisher mit Sicherheit erkannt; eine dritte Scene, eine Eheschließung vor dem Bilde der Athena, wird vermuthungsweise auf die Hochzeit der Auge mit Teuthras bezogen, eine vierte kann auf die Vorbereitungen zu Auges Aussetzung gedeutet werden. Unter dem ganzen Reste sind nur ein paar Kampfscenen, ein Gastmahl und eine Todtenklage dem Gegenstande nach klar verständlich, während ihre mythologische Bedeutung einstweilen, wie die Erklärung alles Übrigen dahingestellt bleiben muß. Sicher scheint nur das Eine, daß diese verschiedenen Scenen sich ohne architektonische Trennung an einander reihten, da mehre Platten vorhanden sind, welche in den theils nach links, theils nach rechts hin gewendeten Personen, welche zu einander keine Beziehungen haben, das Ende der einen und den Anfang einer zweiten Darstellung enthalten.

So erwünscht es nun auch sein mag, daß wir zu einem Verständniß der unerklärten Scenen gelangen, auf deren Schilderung hier einzugehn keinen Zweck haben würde, von ungleich größerer Wichtigkeit ist das, worüber wir auch heute schon vollkommen urteilen können, der Stil dieser auf das Allerfeinste ausgearbeiteten Reliefe, welche in der Formenbehandlung die allernächste, gleichzeitige Entstehung verbürgende Verwandtschaft mit den großen Gigantomachiereliefen zeigen, in der Art der Reliefcomposition dagegen zu diesen den vollkommensten Gegensatz bilden. Denn während die großen Reliefe, wie oben hervorgehoben worden ist, in durchaus strengem und echtem Reliefstil componirt sind, zeigen die kleineren eine ganz und gar malerische Compositionsweise.

Diese malerische, echtem Reliefstil widersprechende Compositionsweise zeigt sich erstens in der Anwendung reichlichen landschaftlichen, architektonischen und sonst localbezeichnenden Beiwerkes, von welchem das landschaftliche mehrmals in ausführlich gebildeten Bäumen und Felsen und das architektonische ein Mal in einer hoch aufragenden Stele das obere Drittheil der Platten füllt, während die Hauptfiguren nur die unteren zwei Drittheile einnehmen. Zweitens darin, daß dieses obere Drittheil, welches in einigen Fällen ganz leer bleibt, von einer zweiten, von der untern getrennten Figurenreihe eingenommen wird, welche in einigen Fällen in der unzweideutigsten Weise als entfernter gedacht und daher auch in etwas geringerem Maßstab gebildet sind, als die unteren (Vordergrunds-)Figuren. Durchaus malerisch ist drittens, daß die Reliefe vielfach reale Hintergründe darstellen. Das auffallendste Beispiel bietet eine augenblicklich noch in der Werkstatt befindliche Platte (Fig. 132 c), in welcher der mit einer Keule auf der linken Schulter rechtshin profilirte Herakles unmittelbar vor einer sehr genau mit Blättern und Früchten ausgearbeiteten Eiche steht, deren Laub das obere Plattendrittheil füllt, während der Stamm den Hintergrund von Herakles' Körper bildet.

Ähnliches kehrt in der Platte mit der Auffindung des Telephos (Fig. 133 a) und in der „Pan (oder Satyr) mit Frauen" genannten Platte wieder, wo der Hintergrund der Figuren durch Felsen gebildet wird, und sonst noch mehrfach. So wie in diesen Platten Bäume und Felsen, in anderen architektonische und tektonische Gegenstände den Hintergrund der Hauptfiguren bilden, so finden wir viertens in wieder anderen mehre Schichten menschlicher Figuren auf einander componirt, von welchen die hintere in Flachrelief, die vordere in Hochrelief gebildet ist, so am auffallendsten in der noch in der Werkstatt befindlichen Platte, welche den Rest einer Todtenklage oder eine Anzahl um eine Kline mit daraufliegendem Todten versammelte Männer darstellt und von der Fig. 132 d eine kleine Probe bietet, aber auch in anderen Platten. Endlich fünftens finden sich Verkürzungen in den kleineren Reliefen eben so reichlich wie sie in den größeren selten sind, obgleich, um nicht zu viel zu sagen, diese Erscheinung weniger auffallend ist, als die übrigen.

Reliefe, welche in dem geschilderten Sinne malerisch componirt sind, lernen wir hier nicht zum ersten Male kennen; es sei nur an die analogen acht Reliefe im Palazzo Spada erinnert, welche E. Braun nebst vier anderen ähnlichen Charakters zusammen herausgegeben hat [50]), während die vollständigste Übersicht in einem Aufsatze von Schreiber in der Archaeolog. Zeitung von 1880 S. 148 ff. gegeben ist. Wohl aber geben sie über die Periode, in welcher eine solche Behandlungsweise des Reliefs entstanden ist, sehr erwünschten Aufschluß. Es kann an dieser Stelle nicht auf eine genauere Erörterung derjenigen Fragen eingegangen werden, welche sich an die malerisch behandelten Reliefe knüpfen; daß die Erfindung der in Rede stehenden Compositionen hellenistisch sei, ist schon früher gewiß mit Recht ausgesprochen worden [51]) und eben so richtig scheint die Annahme, daß viele dieser Reliefe, welche auch die Gesammtform eines stehenden Oblongums mit einander gemein haben, aus hellenistischen Gemälden, vermuthlich um als Schmuck von mit Marmor incrustirten Wänden zu dienen, in das Relief übertragen worden seien, weswegen der Ausdruck „Reliefbilder" für dieselben glücklich gewählt ist. Wenn man aber einerseits geschwankt hat, ob man auch die Übertragung bereits der hellenistischen Zeit zuschreiben oder diese als erst in Rom vollzogen betrachten solle und wenn andererseits Schreiber (a. a. O. S. 155 f.) solche Reliefe, in denen allerdings Baum und Fels freigiebig zur Ausstattung des Hintergrundes neben den Personen verwendet sind, für die Figuren selbst dagegen in geschickter Weise ein freier (neutraler oder idealer) Hintergrund ausgespart ist, auf welchem sie ungestört durch kreuzende Linien des Beiwerks zur vollen Geltung gelangen können, als hellenistisch von anderen glaubte unterscheiden zu müssen, in welchen das landschaftliche oder architektonische Beiwerk den unmittelbaren Hintergrund der Hauptfiguren bildet und welche er als römisch betrachtet, so zeigen die pergamener Reliefe, bei denen von Übertragung aus Gemälden nicht die Rede sein kann, daß die malerische Reliefbehandlung durchaus bereits der hellenistischen Periode angehört und daß sich jene Unterscheidung nicht durchführen läßt. Denn die verschiedenen Platten zeigen bald die eine, bald die andere Behandlungsweise und wenn man z. B. auf der Darstellung der Auffindung des Telephos und auf der Platte „Pan und Frauen" das Princip der Aussparung eines freien Hintergrundes angewendet zu finden meinen könnte, so tritt uns die entgegengesetzte Erscheinung z. B. in der Platte (Fig. 132 c) entgegen, in welcher die Figur des stehenden Herakles unmittelbar auf den Hintergrund des Eichenstammes gesetzt ist. Endlich gesellt sich

dazu die Thatsache, daß auch die Aufeinanderlegung verschiedener Reliefschichten und die Behandlung der tiefern in Flach-, der höhern oder vordern in Hochrelief, als deren frühestes und echt römisches Beispiel man bisher die Reliefe vom Claudiusbogen [52]) betrachtet hat, ebenfalls schon durch die pergamener Reliefe vollaus vertreten wird.

Wenn man aber schließlich fragt, wie der merkwürdige Umstand zu erklären sei, daß die beiden Reliefe von einem und demselben Bau und aus einer und derselben Zeit, die größeren und die kleineren eine so schnurstracks und principiell entgegengesetzte Reliefbehandlung zeigen, so weiß ich nicht, ob darauf eine andere Antwort möglich sein wird, als die folgende. Die kleineren Reliefe, welche bis auf wenige der allgemein griechischen Heldensage angehörende und auch sonst von der bildenden Kunst behandelte Scenen der Geschichte des Telephos vermuthlich solche Gegenstände behandeln, welche der pergamenischen Localsage oder Localgeschichte angehören und welche wir vielleicht zum Theil eben deswegen nicht zu erklären vermögen, sind in Pergamon zur Zeit des Königs Eumenes neu erfunden, wie sie in dieser Zeit ausgeführt sind, und zeigen den bereits durchaus malerisch gewordenen Reliefstil eben dieser Periode. Die großen Reliefe dagegen, welche einen von der bildenden Kunst aller früheren Perioden vielfach dargestellten und durchgebildeten Gegenstand behandeln, haben eine größere oder geringere Anzahl ihrer Hauptmotive, wie viele können wir nicht sagen, aus älteren Kunstwerken entlehnt und mit den Compositionen auch den strengen und echten Reliefstil der ältern Periode, in welchem die Vorbilder gearbeitet waren, mit übernommen und in der erweiterten Darstellung festgehalten. Das hierbei in erster Linie die Reliefe von Priene, also Arbeiten der jüngern attischen Schule in Frage kommen, soll nach dem früher Bemerkten hier zum Schlusse nur noch einmal mit einem Worte berührt werden.

Von den übrigen in der unmittelbaren Umgebung und unter den architektonischen Trümmern des großen Altarbaus gefundenen Sculpturen, unter denen 30 theils stehende, theils sitzende weibliche Statuen, leider alle ohne Köpfe, besonders hervorragen, braucht hier nicht genauer gesprochen zu werden, da sie, obgleich vermuthlich ebenfalls zum Altarbau gehörig und etwa in der den Unterbau umfassenden Säulenhalle aufgestellt gewesen, doch stilistisch mit den Reliefen nicht zusammengehn. Nach Conzes wahrscheinlicher Vermuthung (Vorl. Ber. S. 69 f.) sind sie nach und nach aufgestellte Weihgeschenke, vielleicht Porträtstatuen von Athenapriesterinnen, welche stilistisch die allmählichen Übergänge aus der hellenistischen in die frühere römische Periode darstellen und daher bei einem eingehenden Einzelstudium für diese Entwickelung vielleicht in hohem Grade fruchtbar sich erweisen werden, zur Charakteristik der hier in Rede stehenden Zeit aber nichts beizutragen vermögen. Von einem weiblichen Kopfe von hoher Schönheit, der ebenfalls den Ausgrabungen auf der Akropolis von Pergamon verdankt wird, soll in einem andern Zusammenhange (im 4. Capitel) gehandelt werden.

Dem Versuch einer allgemeinen kunstgeschichtlichen Würdigung der pergamenischen Sculpturen möge die Bemerkung vorangeschickt werden, daß die bisherigen Urteile über dieselben unter dem Zusammenwirken verschiedener Umstände und Beweggründe vielfach, wenn auch nicht ganz allgemein, in besonderem Grad enthusiastisch gefaßt sind. In gewissem Sinn ist dies nicht nur begreiflich, sondern auch berechtigt. Denn ohne Zweifel ist ein Kunstwerk von so großem Um-



fange, von so gewaltigem Leben und von so meisterlicher Technik wie die Gigantomachiereliefe von Pergamon, auf welches wir nicht etwa nur aus einzelnen Resten zu schließen hatten, sondern welches in einem so bedeutenden Bestande mit leiblichen Augen gesehn werden konnte, ist ein solches Kunstwerk aus dieser Periode eine für die meisten Menschen durchaus unerwartete Erscheinung gewesen, welche in ihrer Gesammtheit und Eigenartigkeit wohl Alle überrascht und Viele verblüfft hat. Nimmt man hinzu, daß dieses Kunstwerk in seinem kräftigen Realismus und in der unmittelbar wirkungsvollen Art seines Vortrags unserem modernen Gefühl ungleich näher steht, als fast Alles, worin man bisher die höchsten Leistungen der antiken Kunst erkannt hatte und dessen Schönheit in ihrer „edeln Einfalt und stillen Größe" gesucht werden mußte, um ganz empfunden zu werden, so darf man sich nicht wundern, daß Stimmen laut geworden sind, welche behaupteten, nicht in den Werken des fünften und vierten Jahrhunderts, sondern erst in diesen grandiosen Arbeiten stelle sich die höchste Höhe der griechischen Kunst dar, oder wenigstens, man gewinne „den gradezu überwältigenden Einduck einer Kunstschule dieser Spätzeit, die in großartigen, hoch idealen Conceptionen wie in wunderwürdiger Ausführung den höchsten Schöpfungen des fünften und vierten Jahrhunderts ebenbürtig dasteht". Hat doch der Römer Plinius aus dem Kunstgefühle seiner Zeit heraus in analoger Weise den eben dieser Periode angehörenden Laokoon ein allen Werken der Malerei und Bildhauerkunst voranzustellendes Werk genannt.

Allein auf dieser Höhe des Enthusiasmus wird sich das Urteil über die pergamener Reliefe wohl nicht halten, wovon bereits die ersten Spuren vorliegen, und auch das erscheint zweifelhaft, ob mit Recht gesagt worden ist, das ganze Schlußcapitel der griechischen Kunstgeschichte müsse völlig umgestaltet werden und werde eine ganz andere Physiognomie erhalten. Denn einerseits darf man doch nicht vergessen, daß es sich um diejenige Periode der griechischen Kunst handelt, der man schon seit langer Zeit Werke wie den Laokoon, den Toro Farnese, das Urbild der delphischen Gruppe (Cap. IV), um nur diese zu nennen, und um eine Schule handelt, von deren Leistungen wir schon früher die großen historischen Gruppen kannten, aus denen wir als kleine Reste den sterbenden Gallier, die Galliergruppe Ludovisi und die Figuren der attalischen Weihgeschenkgruppen besitzen, also um eine Zeit, die uns schon lange nicht etwa als kunstleer oder gar als eine „Zeit des Verfalls der Kunst" erschienen ist, und um eine Schule, deren Bedeutung in den großen historischen Gruppen freilich nicht von Allen richtig gewürdigt, doch aber von der modernen Kunstgeschichtschreibung, wie z. B. in eben diesem Buche, schon lange sehr hoch angeschlagen worden ist. Und andererseits dürfte zu fragen sein, ob die fortgehende Forschung der pergamener Gigantomachie alle jene Vorzüge zuerkennen wird, welche man ihr jetzt zuspricht, ob wir z. B. fortfahren werden, ihr neben der unbestreitbar bewunderungswürdigen Ausführung auch hochideale Conception als ihr eigenstes Eigenthum zuzuschreiben und ob nicht vielleicht eine Zeit kommen wird, in welcher man sie in dieser Conception und in dem Aufbau ihrer Gruppen von früherer Kunst abhängiger finden wird, als wir dies allerdings vor der Hand nachweisen können. Möglicherweise wird man dann auch einsehn, daß in den großartigen Darstellungen aus der griechischen Tragoedie (Laokoon, Toro Farnese) und in den nicht bloß realistischen, sondern auch ideal historischen Schilderungen der Gallierkämpfe mehr origineller Kunstgeist, mehr Erfindung und Kühnheit steckt, als in den Gigantomachiereliefen.

Sei dem indessen wie ihm sei, mit Recht ist gesagt worden, daß der monumentale und mit einer Fülle mannigfaltigen bildlichen Schmuckes ausgestattete Altarbau von Pergamon für den Zeitraum um 200 v. u. Z. einen Sammelpunkt für das Vereinzelte bilde, das wir ja meistens nur besitzen, ähnlich wie der Parthenon für das fünfte, das Maussolleum für das vierte Jahrhundert und daß die Ausgrabungen von Pergamon uns einen Grundstein für den Ausbau der Kunstgeschichte der hellenistischen Zeit gegeben haben. Mit nicht minderem Rechte werden wir in den Sculpturen von Pergamon einen Maßstab für das erkennen dürfen, was der Kunst des zweiten Jahrhunderts, und zwar nicht allein der pergamenischen, zugetraut werden darf, einen Maßstab, der um so werthvoller zu werden im Stande ist, je bestimmter wir ihn zu fassen lernen, je weniger wir das Lob der pergamenischen Werke in's Allgemeine steigern und dadurch unbezeichnend machen, je genauer wir vielmehr diese Leistungen zu charakterisiren versuchen. Das unterscheidende Merkmal der Periode aber scheint zu bestehn in der untrennbaren Mischung des aus früheren Perioden stammenden und besonders aus der attischen Kunst, vielleicht in bestimmten Vorbildern, überkommenen Idealismus der Erfindung mit einem hochgesteigerten Realismus der Formgebung, der seine Wurzeln in der Kunst der lysippischen Schule haben mag, aber deren Leistungen überbietet und die ideale Conception durchdringt und eigenthümlich bestimmt, und endlich mit einem Zurschaustellen künstlerischen Wissens und technischer Virtuosität. In der Besprechung der Gigantomachiereliefe ist dahin gestrebt worden, diese drei Elemente in ihrer Verbindung zur Anschauung zu bringen; wenn uns aber nicht Alles täuscht, so gilt das, was zur Charakteristik dieser Reliefe gesagt worden ist, nicht nur von ihnen und nicht nur von der pergamenischen Kunst, sondern bildet im Wesentlichen die Kennzeichnung der gesammten Kunst dieser Periode, worauf bei der Besprechung der Werke der Meister von Rhodos und Tralles und der zerstreuten Bildwerke, die wir bisher keiner bestimmten Schule zuweisen können, zurückzukommen sein wird. Es ist daher auch wohl möglich, daß wir im Fortgang unserer Studien uns veranlaßt sehn werden, die bisher aufrecht erhaltene Unterscheidung einer pergamenischen und rhodischen Schule aufzugeben, zumal wenn sich bestätigen sollte worauf bisher noch nicht gesicherte (inschriftliche) Spuren hinweisen, daß die Künstler von Tralles (Toro Farnese), welche wir als mit der rhodischen Schule zusammenhangend aufgefaßt haben, in Pergamon thätig gewesen sind. Allein für die Gegenwart und so lange wir die Charakteristik der Schulen nicht nur aus formal stilistischen Momenten, sondern auch aus der Wahl der Gegenstände ableiten, in der wir die Pergamener und nur sie auf dem Gebiete der historischen Kunst, welche vielleicht als ihre höchste Leistung zu fassen ist, thätig finden, während die Rhodier hauptsächlich Stoffe der Tragoedie bearbeitet zu haben scheinen, so lange die Sachen so stehn, dürfte es verfrüht sein, die alte Classificirung aufzugeben.

Zweites Capitel.

Die rhodische Kunst.

Den verschiedenen Monarchien dieser Zeit stand von griechischen Freistaaten fast allein derjenige der Insel Rhodos durch seinen auf politischer Neutralität und einem weitausgedehnten, blühenden Handel begründeten Reichthum ebenbürtig zur Seite und von allen unabhängigen Gemeinwesen besaß Rhodos allein in der Periode des Hellenismus die Mittel, um die Kunst in wirksamer Weise zu fördern und zu pflegen, welche in dieser Periode hauptsächlich durch Lysippos' Schüler, Chares von Lindos, den Meister des Sonnenkolosses, neue Anregung erhalten zu haben scheint. Von einem frühern Kunstbetrieb auf Rhodos ist uns, wenn wir von den Urzeiten absehn, so gut wie nichts bekannt, und wenngleich wir den zu allen Zeiten blühenden Inselstaat auch in früheren Perioden keineswegs von Kunstliebe und Kunstthätigkeit entfernt zu denken haben werden, so hat derselbe doch bis auf die Periode, in der wir mit unseren gegenwärtigen Betrachtungen stehn, in keiner Weise eine hervorragende Rolle in der Kunstgeschichte gespielt, weder bedeutende Künstler selbst hervorgebracht, noch auswärtige, so viel wir wissen, in bemerkenswerther Weise beschäftigt. Der Aufschwung rhodischer Kunstliebe scheint gegen das Ende der vorigen Periode zu beginnen und offenbart sich zunächst durch größere Bestellungen bei berühmten auswärtigen Meistern, so der Statue des Sonnengottes auf seinem Viergespann bei Lysippos (oben S. 106) und von fünf uns leider dem Gegenstande nach nicht bekannten Statuen bei Bryaxis (oben S. 68 vgl. SQ. Nr. 1316). Mit diesem Erwachen eines regern Kunstgeistes dürfte es dann im Zusammenhang stehn, daß ein talentvoller Rhodier wie Chares sich in Lysippos' Lehre begab, aus der heimkehrend er sein staunenswerthes Kolossalwerk verfertigte. Ein hundert andere, wahrscheinlich von rhodischen Künstlern gearbeitete Kolosse auf Rhodos, von denen Plinius sagt, daß sie, obwohl kleiner als derjenige des Chares, doch auch jeder für sich genügt haben würden, um den Aufstellungsort berühmt zu machen, scheinen zu bezeugen, daß das Beispiel des Chares in hohem Grade anregend wirkte und vielfältige Nachahmung fand und zwar wahrscheinlich aus Staatsmitteln gefördert, da Kolosse, mögen dieselben nun Ehrendenkmäler von Feldherren und Königen [53]) oder, des Maßes wegen wahrscheinlicher, Weihebilder der Schutzgötter gewesen sein, schwerlich als aus Privatmitteln hergestellt gedacht werden können. Neben der Nachricht über diese Kunstwerke, deren Urheber wir nicht kennen, finden wir in einer Reihe rhodischer Inschriften aus der Zeit der Diadochen bis in den Beginn der römischen Kaiserherrschaft die Zeugnisse, daß nicht wenige Künstler auch von Privaten und zu Privatzwecken beschäftigt wurden. Diese in der großen Mehrzahl von L. Roß in Lindos gesammelten Inschriften (SQ. Nr. 2006—2030) lehren uns Künstler kennen, welche zum Theil geborene Rhodier waren, zum Theil anderen, namentlich kleinasiatischen Städten angehörten, aber in Rhodos und für Rhodos thätig oder daselbst angesiedelt und eingebürgert waren. Aus mehren dieser Inschriften können wir die Gegenstände der Darstellung entnehmen, und wir finden, daß diese vorwiegend Porträts, namentlich solche von Priestern waren, was auch dadurch bestätigt wird, daß

Plinius einige der inschriftlich bekannten Künstler erwähnt und unter ihren Werken als Gegenstände neben Jägern, Bewaffneten und Athleten auch Opfernde nennt, welche letzteren wir mit den Priesterstatuen zu identificiren alle Ursache haben. Bei anderen Inschriften lassen die Größen der Basen auf andere Gegenstände, namentlich auf Gruppen schließen.

Wenngleich wir nun diese Künstler keineswegs für hervorragende Meister oder für schöpferische Genien zu halten haben werden, so bleibt die Thatsache des Vorhandenseins einer verhältnißmäßig so bedeutenden Zahl von Künstlern auf Rhodos gegenüber der Armuth anderer Orte schon an und für sich bedeutsam. Sie verbürgt uns einen ausgedehnten Betrieb der Kunst, der, wo er nicht durch den Willen eines Herrschers decretirt und mit den eben vorhandenen Kräften gefördert wurde, die nöthige und natürliche breite Grundlage für die Leistungen höher begabter Individuen bildet. Der rege Kunstbetrieb auf Rhodos aber gewinnt dadurch an kunsthistorischer Wichtigkeit, daß er die Angehörigen fremder Orte als betheiligt zeigt, deren Thätigkeit hier ihren Mittelpunkt findet, und daß von hier wiederum die Einflüsse und Anregungen auf einen weitern Kreis hinaus wirken. Wir werden hierauf im folgenden Capitel bei der Besprechung der Künstler von Tralles zurückkommen, deren großes Hauptwerk, der sogenannte „Farnesische Stier“ auf Rhodos aufgestellt war, von wo er nach Rom in Pollio Asinius' Besitz gelangte, ein Werk, das wahrscheinlich auf Rhodos selbst und für Rhodos gearbeitet wurde, und das mit dem Hauptwerke rhodischer Künstler, dem Laokoon, eine größere Verwandtschaft zeigt, als, außer der Gigantomachie von Pergamon, irgend eine zweite Antike. Einstweilen halten wir uns aber an die einheimischen Künstler von Rhodos, von denen freilich außer den Meistern des Laokoon nur einer, A r i s t o n i d a s, näher zu besprechen sein wird, da sich an seine Statue des r e u i g e n A t h a m a s ein besonderes Interesse anknüpft. Dieser Heros hatte der Sage nach, durch Hera in Wahnsinn versetzt, seinen Sohn Learchos ermordet, worauf er, als ihn die Göttin aus der Verblendung wieder befreite, ähnlich wie Aias über die im Wahn begangene That in die tiefste Reue und Scham versank. In dieser Situation dasitzend hatte ihn Aristonidas gebildet und zwar soll der Künstler, nach Plinius' Angabe, Eisen zu seinem Erz gemischt haben, um durch die Rostfarbe des erstern, „wie sie durch den Glanz des Erzes durchschimmerte“, die Röthe der Scham darzustellen. Über das technische Verfahren sind Sachverständige nicht ganz gleicher Ansicht[54]), doch kommt darauf nichts an, da Aristonidas die Wirkung, die Plinius mit Recht oder Unrecht dem Eisenrost zuschreibt, durch ein anderes technisches Verfahren erreicht haben mag, und da uns am wenigsten diese technische Spielerei, welche an diejenige Silanions in der Darstellung seiner todesbleichen Iokaste (oben S. 84) erinnert, das Werk des rhodischen Künstlers interessant und wichtig macht. Das Interesse und die Wichtigkeit desselben beruht vielmehr auf der Wahl des Gegenstandes, einerseits weil dieser ein solcher ist, der unseres Wissens bisher von der griechischen Plastik noch nicht behandelt worden war, der uns also die rhodische Kunst im Gegensatze zu dem allgemeinen Treiben der Periode bestrebt zeigt, Neues aufzusuchen und aus sich selbst heraus zu gestalten, andererseits weil die Darstellung eine durchaus pathetische ist, welche auf Anregungen der tragischen Poesie beruht. Denn die Geschichte von Athamas ist, so weit wir sehn können, erst durch die Tragoedie, durch Aeschylos und Sophokles ausgebildet und zu Ruhm und Ansehn gebracht worden. Alles dieses aber, die Neuheit des

Gegenstandes, das Hochpathetische der Darstellung und das Verhältniß zur Tragoedie als Quelle derselben findet sich zusammen wieder in dem Hauptwerke der rhodischen Künstler, im Laokoon und in demjenigen der auf Rhodos arbeitenden trallianischen Meister, dem Farnesischen Stier, während wir in früheren wie in späteren Zeiten ein ähnliches Verhältniß zur tragischen Poesie nur bei sehr wenigen Werken der Plastik finden, die ihre Schöpfungen vielmehr überwiegend auf das Epos und daneben in einzelnen Fällen auf die local fortlebende Heldensage gründet.

Unter den übrigen rhodischen Bildnern zweiten Ranges verdient demnächst Philiskos eine auszeichnende Hervorhebung, ein Künstler, welchen wir freilich nur aus einer Stelle des Plinius (36, 34) kennen und dessen Lebenszeit hier nicht angegeben wird, der aber doch wahrscheinlicher der Blüthezeit der rhodischen Kunst als der Periode der Übersiedelung der griechischen Kunst nach Rom angehört[55]) und der deswegen besonders bemerkenswerth ist, weil wir von ihm nur Götterstatuen kennen. Dieselben waren zu Plinius' Zeit in Rom aufgestellt, und zwar in dem großen Apollontempel bei der Porticus der Octavia eine Statue des Apollon als das Tempelbild, in den Bauten des Metellus aber, wir wissen nicht wo noch wie, eine Gruppe oder Figurenreihe der Leto, der Artemis und der Musen, denen ein nackter Apollon mit der Kithara beigesellt war, dieser letztere vielleicht nicht ursprünglich zugehörig und als Ersatz für den als Tempelbild aufgestellten, bekleideten zu betrachten[56]). Nothwendig ist diese Annahme indessen nicht, da nackte Statuen des Gottes erhalten sind, welche ihn mit umgehängter Kithara schreitend oder ruhig stehend und auf derselben spielend darstellen[57]), die also für den Musenführer Apollon wohl gelten dürfen. Ob eine der erhaltenen Musenreihen auf das Vorbild des Philiskos zurückgehe und welche etwa, muß dahinstehn. In den Bauten der Octavia war endlich noch eine Aphroditestatue des Philiskos, vielleicht als Gegenstück der von Plinius (36, 15) in eben diesen Bauten erwähnten des Phidias aufgestellt, über welche wir indessen Näheres nicht wissen.

Nach Erwähnung dieser weniger bekannten rhodischen Künstler richten wir jetzt unsere ganze Aufmerksamkeit auf Agesandros, Athanodoros und Polydoros, die Meister des Laokoon[58]).

Als diese kennen wir die drei Künstler nur aus der einen Stelle des Plinius, welche uns ihrem übrigen Inhalte nach weiterhin beschäftigen wird, dagegen erscheinen zwei der drei angeführten Namen, Agesandros und Athanodoros in völlig sicherer Lesart in zwei Inschriften (SQ. Nr. 2033) wieder, welche, in Capri und Antium gefunden, allerdings aus römischer Kaiserzeit stammen, augenscheinlich aber Copien älterer Originale sind und welche Athanodoros, den Sohn des Agesandros, als Künstler nennen. Eine dritte auf Rhodos selbst gefundene Inschrift steht auf der Basis einer (verlorenen) Ehrenstatue, welche die Bürger von Lindos nebst anderen Auszeichnungen einem Athanodoros, Agesandros' Sohne, wegen religiöser und bürgerlicher Verdienste zuerkannten. Obgleich aber die Übereinstimmung auch des Vaternamens gewiß erlaubt, bei dem hier genannten Athanodoros an den einen Künstler des Laokoon zu denken, so darf doch diese Combination nicht als sicher gelten. Nach den beiden in Italien gefundenen Inschriften aber ist der Künstler Athanodoros sicher der Sohn des Künstlers Agesandros, weil, wie schon früher bemerkt worden ist, in Künstlerinschriften nur die Väter genannt werden, welche ebenfalls Künstler waren. Obwohl der dritte der von Plinius genannten Künstler, Polydoros, nirgend sicher wieder vorkommt[59]), steht doch nichts im Wege anzu-

nehmen, daß auch Polydoros Agesandros' Sohn gewesen sei, während die wiederholte alleinige Nennung des Athanodoros uns berechtigt, diesen als den begabtesten und bedeutendsten der drei am Laokoon gemeinsam arbeitenden Meister zu betrachten.

Bevor wir uns jetzt zu einer eingehenden Betrachtung der Gruppe des Laokoon und zu dem Versuche ihrer aesthetischen und kunstgeschichtlichen Würdigung wenden, müssen wir zwei Vorfragen erledigen, nämlich erstens: ist die Gruppe, die, 1506 gefunden, jetzt im Vatican steht, das Original, von welchem Plinius redet, oder ist sie eine Copie? und zweitens: giebt es ein directes, d. h. äußeres Zeugniß für die Entstehungszeit des Werkes?

Anlangend die Entscheidung der erstern Frage kamen bis zur Entdeckung der pergamenischen Gigantomachiereliefe, auf deren Verhältniß zum Laokoon wir noch mehrfach zurückkommen müssen, folgende Punkte zur Erwägung. Plinius, der einzige alte Schriftsteller, welcher das Werk der rhodischen Meister erwähnt, giebt an, dasselbe habe in seiner Gesammtheit aus einem Steinblock bestanden. Dies ist bei der Gruppe, welche wir besitzen, sicher nicht der Fall; schon Michel Angelo hat drei Stücke entdeckt, Raphael Mengs unterschied deren fünf, Petit-Radel sechs, und daß der vaticanische Laokoon in der That aus sechs Stücken bestehe, wird als ausgemacht gelten dürfen. Hält man demnach an Plinius' Ausspruch, welcher sich bei der Gruppe des „Farnesischen Stieres“ ganz ähnlich wiederholt, als an einer unumstößlichen Wahrheit fest, so muß man die Gruppe im Vatican für eine Nachbildung erklären. Allein die Fügung der einzelnen Stücke ist so vorzüglich und genau, daß noch heutigen Tages eine sehr scharfe Betrachtung dazu gehört, um auch nur einige Fugen zu erkennen, und daß, wie angegeben, Jahrhunderte vergangen sind, bis man die wirkliche Zahl der Stücke erkannt und nachgewiesen hat. Schon hiernach würden wir vollkommen berechtigt sein, anzunehmen, Plinius habe sich getäuscht und den Schein, es sei ein Marmorblock, für Thatsache angenommen. Aber es kommt noch hinzu, daß die ganze Stelle des alten Schriftstellers so rhetorisch prunkend ist und so recht augenscheinlich darauf angelegt, die Gruppe des Laokoon in jeder Hinsicht als ein Wunder der Kunst darzustellen, daß wir nicht zu fürchten brauchen, wir treten Plinius zu nahe, wenn wir annehmen, er habe sich in dem Satze: „die Künstler machten den Vater und die Söhne und der Schlangen wunderbare Knoten, Alles aus einem und demselben Steinblock“, zu einer Ungenauigkeit fortreißen lassen, es sei denn, wir gesellten uns zu denen, welche glauben, die Gruppe sei in Rom zu Titus' Zeiten und unter den Augen des Plinius entstanden. Auf die Unwahrscheinlichkeit oder Unmöglichkeit dieser Annahme soll demnächst zurückgekommen werden; hier sei nur bemerkt, daß wenn die Originalgruppe erst zu Titus' Zeit entstanden und das vaticanische Exemplar eine Copie wäre, diese noch jünger und dann wahrscheinlich beträchtlich jünger, frühestens in die Periode Hadrians, angesetzt werden müßte, was wohl auch diejenigen als höchst bedenklich erkennen werden, welche das Original in Titus' Zeit entstanden denken. Daß sich aber aus Plinius' technischer Angabe, möge dieselbe richtig oder unrichtig sein, nicht auf die Entstehung der Gruppe zu seiner Zeit schließen lasse, beweist die Wiederholung dieser Angabe beim „Farnesischen Stier“, von dem feststeht, daß er vor Plinius' Zeit bereits in Rom war, da ihn Pollio Asinius besaß. Die Entscheidung der Frage, ob wir das Original der rhodischen Meister oder eine Copie vor uns haben, hangt also von anderen Argu-



menten ab. Unter diesen hat dasjenige keinen Anspruch auf Gewicht, welches man aus der angeblichen Nichtübereinstimmung des Fundorts unserer Gruppe mit dem Aufstellungsorte derselben bei Plinius ableiten könnte. Nach Plinius stand die Gruppe im Palaste des Titus auf dem Esquilin, nach einer alten, noch jetzt vielfach geglaubten und wiederholten Sage wäre die vaticanische Gruppe in den Thermen desselben Kaisers gefunden; man zeigt sogar in den sogenannten „Camere Esquiline" das Gemach und die Nische, in welcher dieselbe gestanden haben soll. Aber nicht allein ist diese Nische viel zu klein für die Gruppe, sondern der Auffindung gleichzeitige Schriftsteller geben einen andern, allerdings benachbarten Auffindungsort in den sogenannten „Sette Sale" an, und endlich ist von Thiersch[60]) auch aus inneren Gründen erwiesen worden, daß der Laokoon an dem von der Sage bezeichneten Orte nie gestanden haben könne, während der wirkliche Auffindungsort mit der Lage des Tituspalastes übereinstimmt.

Bedeutender erscheint auf den ersten Blick das gegen die Originalität der jetzt vorhandenen Gruppe aus dem Fehlen der Künstlerinschrift zu entlehnende Argument, thatsächlich aber besagt es ebenfalls nichts, wenigstens nicht für diejenigen, welche das Original des Laokoon für ein griechisches Werk aus der Diadochenperiode halten. Allerdings ist in keiner Weise wahrscheinlich, daß der Laokoongruppe die Künstlerinschrift gefehlt habe; allein es ist erwiesen[61]), daß die Römer bei ihrer Entführung griechischer Kunstwerke die Basen, an welchen sich die Künstler- wie die Weihinschriften der Regel nach befanden, so gut wie niemals nach Rom mitgenommen haben, es würde also eine Ausnahme sein, wenn sie dies beim Laokoon gethan hätten, und zwar eine um so weniger wahrscheinliche, als die Laokoonbasis ein Steinblock von sehr beträchtlichem Gewichte gewesen sein muß. Schwieriger möchte das Fehlen der Künstlerinschrift für diejenigen zu erklären sein, welche die vaticanische Gruppe für das unter Titus in Rom entstandene Original halten. Doch mögen diese für sich selbst reden. Daraus aber, daß die Künstlerinschrift nicht mit nach Rom kam, würde sich auch Plinius' Angabe, die Meister des Laokoon seien weniger allgemein bekannt gewesen als andere Künstler, in sehr natürlicher Weise erklären.

Endlich aber kann gegen die Ansicht, der vaticanische Laokoon sei das Originalwerk, noch geltend gemacht werden, daß es theilweise Wiederholungen der Gruppe giebt[62]). Allerdings ist in älterer und neuerer Zeit bald diese, bald jene dieser Wiederholungen als älter und vorzüglicher denn das vaticanische Exemplar und als Rest des eigentlichen Originals angesprochen worden, aber nicht allein ist nie erwiesen worden, daß dies mit Recht geschehen sei, sondern man scheint neuerdings allgemein von solchen Behauptungen zurückgekommen zu sein und einzusehn, daß wenn auch mehre dieser Wiederholungen unzweifelhaft antiken Ursprungs sind, sie doch aus weit späterer Zeit stammen, als die vaticanische Gruppe und daß andere als Werke des 16. Jahrhunderts mindestens verdächtig sind[63]). Es kann mithin wenigstens bis jetzt auch diesem letzten Argument gegen die Annahme, der vaticanische Laokoon sei das Original, kein Gewicht beigelegt werden, während namentlich die Übereinstimmung seines Fundorts mit dem antiken Aufstellungsort in Rom dafür spricht, daß wir in der That im Vatican das von Plinius besprochene Original der drei rhodischen Meister vor Augen haben. Wenn nichts desto weniger ein so feiner Kenner, wie O. Jahn war, an dieser Originalität zu zweifeln scheint[64]), so ist nicht recht ersichtlich, aus welchen von ihm nicht angegebenen Gründen



dies geschehn sein mag. Erst seit der Entdeckung der pergamenischen Gigantomachiereliefe, mit denen der Laokoon so durchaus stilverwandt ist, daß jetzt, wo wir beiderlei Kunstwerke vergleichen können, ein Zweifel an der Entstehung des Laokoon im zweiten Jahrhundert eigentlich jede Berechtigung verliert, erst jetzt kann man aus der unmittelbaren Vergleichung der pergamenischen Sculpturen und der vaticanischen Gruppe einen Zweifel ableiten, ob die letztere das Original oder eine sehr vorzügliche Copie aus der besten Periode der römischen Kunst sei. Und zwar weil sie an Frische der Arbeit, an Unmittelbarkeit in der Wiedergabe gewisser Formen, an Kraft des Realismus hinter den pergamenischen Sculpturen zurücksteht. Zu mehr, als zu einem Zweifel aber berechtigt auch dieses nicht. Denn man darf nicht vergessen, daß bei den pergamener Sculpturen die Erhaltung der Oberfläche, wie oben bemerkt worden, eine fast beispiellos glückliche und vollkommene ist, während es keinem Zweifel unterliegt, daß die Laokoongruppe durch moderne Überarbeitung gelitten hat. In welchem Grade läßt sich schwer feststellen. Die am Nackten, am meisten in den unteren Theilen mangelnde Frische würde also noch bei weitem nicht hinreichen, um die vaticanische Gruppe zu einer Copie zu stempeln. Schwerer wiegt, daß die Behandlung der Schlangen gegenüber derjenigen, welche die pergamener Schlangen auszeichnet, etwas Unlebendiges und nicht allein wegen des Mangels der Schuppen etwas Glattes, sondern auch in den Grundformen und in den Bewegungen etwas weniger Verstandenes, weniger Energisches und Organisches hat, als die pergamener Schlangen. Wie viel aber die Laokoonschlangen durch Putzen und Überarbeitung gelitten haben mögen, ist eben so schwer festzustellen wie es schwer ist bestimmt auf die Frage zu antworten, wie viel etwa durch Färbung und Malerei für die weitere Belebung gethan war. Wie dem aber auch sein möge, stilistisch läßt sich der Laokoon von den pergamenischen Sculpturen nicht trennen und sollte die vaticanische Gruppe jemals als Copie erwiesen werden, dann gilt dies von dem Original in noch weit höherem Grade.

Eben deswegen verliert die zweite Vorfrage: giebt es eine directe Zeitbestimmung für die Entstehung des Laokoon? sehr viel von ihrer thatsächlichen Bedeutung und hauptsächlich nur weil dieselbe lange Zeit auf das lebhafteste erörtert worden ist und die Archaeologen seit Winckelmann in zwei ansehnliche Heerlager getheilt hat, mag hier mitgetheilt werden, um was es sich dabei handelte oder noch handelt. Denn gewisse neueste Besprechungen des Laokoon zeigen, daß auch jetzt eine endgiltige Entscheidung nicht erfolgt ist, so daß es immer noch als Pflicht der Mitglieder des einen wie des andern Heerlagers erscheint, ihre Fahne hoch zu halten und zwar deshalb, weil von der Ansicht über die Entstehungszeit des Laokoon die Gesammtansicht über den Entwickelungsgang der Kunst in dem Zeitraume von den Diadochen Alexanders bis zu den Antoninen unmittelbar abhangt.

Die Frage also: giebt es für den Laokoon eine außerhalb des Werkes selbst gelegene Zeitbestimmung? wird von der einen Hälfte der Archaeologen bejaht, und zwar dahin bejaht: in der Stelle des Plinius, die vom Laokoon handelt, ist bezeugt, daß der Laokoon in Rom zu Titus' Zeit und für den Palast des Titus, wo er aufgestellt war, gemacht worden ist; von der andern Hälfte der Archaeologen wird diese Frage verneint, und zwar dahin verneint: in der Stelle des Plinius ist keine Zeitbestimmung für die Entstehung des Laokoon enthalten. Um die Stelle des

Plinius nämlich, welche allein in unserer gesammten litterarischen Überlieferung von dem Laokoon handelt und um die Auslegung dieser Stelle drehte sich die längste Zeit hindurch allein der Streit, bis neuerdings ein den Laokoon darstellendes pompejanisches Wandgemälde als neues Streitobject hinzugekommen ist. Von diesem soll weiterhin kurz gesprochen werden, zu beginnen ist dagegen nothwendiger Weise mit der Stelle des Plinius, die zunächst bis auf den einen umstrittenen Ausdruck in einer buchstäblich genauen Übersetzung folgen möge. Zu ihrem Verständniß ist vorweg dies zu bemerken: Plinius hat im sechsunddreißigsten Buche die Hauptmasse der Marmorbilder in systematischer Anordnung behandelt, und dann die in dieser Darstellung noch nicht erwähnten berühmtesten Kunstwerke unter Anführung der Namen ihrer Meister nach Maßgabe ihres Aufstellungsortes in Rom hinzugefügt, so die Werke in Pollio Asinius' Besitz, diejenigen in der Porticus der Octavia, diejenigen in den servilianischen Gärten und endlich die in den Kaiserpalästen auf dem Palatin aufgestellten[65]). Indem der Schriftsteller auf diese Weise so ziemlich alle berühmten griechischen Künstler genannt zu haben meint, fährt er in der uns jetzt interessirenden Stelle fort: „und viel mehr (Künstler) sind nicht berühmt, indem dem Bekanntsein Einiger bei sehr vorzüglichen Werken die Zahl der Künstler entgegensteht, von denen nicht ein einzelner für sich den Ruhm besitzt (occupat), noch auch mehre ihn in gleichem Maße behaupten können; dieses ist bei dem Laokoon der Fall, welcher sich im Palaste des Titus befindet, ein Werk, welches allen Werken der Malerei und Plastik vorzuziehn ist. Aus einem Steinblock haben ihn und die Kinder und der Schlangen wunderbare Knoten *de consilii sententia* die höchst ausgezeichneten (summi) Künstler Agesandros, Athanodoros und Polydoros die Rhodier gemacht."

Die Worte nun, auf deren Auslegung es hier allein ankommt, „*de consilii sententia*", haben selbst bei denen, welche den Laokoon in römischer Zeit entstanden glauben, verschiedene Erklärungen gefunden, von denen die eine, welche selbst Thiersch vertritt: „consilium ist der Rath, den die Künstler unter sich bildeten; worüber sie sich vereinigten, das ward als Beschluß (sententia) des Rathes ausgeführt" durchaus mit derjenigen Erklärung übereinstimmt, welche auch die für die richtige und allein mögliche halten, welche den Laokoon in die Diadochenperiode versetzen. Allein in neuerer Zeit hat man auf gegnerischer Seite eine durchaus verschiedene Erklärung aufgestellt, mit der allein wir es zu thun haben[66]). Nach dieser Erklärung ist consilium der Rath, Staatsrath oder Geheimrath des Kaisers Titus und sententia der Ausspruch, Befehl, das Decret eben dieses Geheimraths; „de consilii sententia fecerunt" hieße demnach: die Künstler machten den Laokoon nach dem Decret des kaiserlichen Geheimraths, und also unter Titus und für Titus.

Nun ist allerdings „de consilii sententia" die gewöhnliche officielle Formel da, wo es sich um Beschluß, Befehl oder Decret des Staatsrathes (consilium principis) handelt[67]), nicht richtig aber ist die Behauptung, diese Phrase komme **nur** in diesem Sinn und Zusammenhange vor; es sind vielmehr neuerdings schon mehre Stellen alter Autoren nachgewiesen[68]), die sich wahrscheinlich werden vermehren lassen, in welchen diese Formel von der Berathung und Entscheidung anderer Körperschaften (der Consuln, eines Familienrathes, der Götter um Juppiter, der Tugenden in übertragener Anwendung) gebraucht wird, welche also mindestens das Eine beweisen, daß mit dem Nachweis der gewöhnlichsten Anwendung dieser



Formel auf den Rath des Kaisers die Sache nicht als abgethan gelten darf, daß im Gegentheil die Erwägung der innerlichen Schwierigkeiten, mit denen die Annahme, de consilii sententia sei auch in diesem Falle von einem Beschlusse des Staatsrathes zu verstehn, verknüpft ist, in ihr volles Recht eintritt. Diese Schwierigkeiten sind aber in der That außerordentlich groß, wenn man die folgenden Momente wohl bedenken will.

Es muß nachdrücklich hervorgehoben werden, daß es nicht allein keine ältere plastische Darstellung des Laokoon giebt, als die Gruppe, von der Plinius redet, sondern daß die Sage von Laokoons Tode überhaupt in dieser Gruppe zum ersten Mal im ganzen Verlaufe der griechischen Kunstgeschichte dargestellt worden, daß wenigstens keine Spur einer — ähnlichen oder verschiedenen, plastischen oder gemalten — Darstellung dieses Gegenstandes in einem ältern Kunstwerke vorhanden oder nachweisbar ist, weder in einem erhaltenen noch in einem von irgend einem alten Schriftsteller erwähnten [69]). Wäre dies nicht der Fall, wäre Laokoons Tod ein in früherer Zeit mehrfach oder wenigstens in einem berühmten Kunstwerk, einer Gruppe oder einem Gemälde behandelter Gegenstand gewesen, so würde es denkbar erscheinen, daß der Staatsrath des Kaisers Titus die Wiederdarstellung dieses Gegenstandes in einer zum Schmucke des kaiserlichen Hauses bestimmten Marmorgruppe aus irgend einem uns nicht bekannten Beweggrunde für besonders passend erkannt und beschlossen, und diesem Beschlusse gemäß drei vorzügliche Künstler mit der Ausführung beauftragt hätte, obwohl schon dieses von Plinius anders hätte ausgedrückt werden müssen. Aber ganz gewiß konnte der Staatsrath des Kaisers Titus nicht auf den Gedanken kommen, einen bis dahin noch niemals künstlerisch dargestellten, als überhaupt darstellbar noch durch nichts erwiesenen Gegenstand darstellen zu lassen. Ja, wenn dieser Gegenstand ein durch das Leben des Tages oder die gleichzeitigen Weltereignisse gegebener oder nahe gelegter wäre, so könnte man sich vorstellen, der kaiserliche Rath habe den Beschluß gefaßt, diesen Gegenstand künstlerisch bilden zu lassen, und habe dies denjenigen Künstlern aufgetragen, die sich entweder bereit erklärten, oder die der kaiserliche Rath für die geeignetsten hielt. So kann oder muß man sich z. B. die Darstellungen der Galliersiege des Attalos und wahrscheinlich auch die Gigantomachie an dem großen Altare des Eumenes als durch Wunsch und Auftrag des Königs selbst oder seines Rathes entstanden oder angeregt denken. Aber Laokoons Tod ist eine mythische Begebenheit, die mit dem Leben des Tages und mit den Weltereignissen zur Zeit des Titus oder Vespasian (denn Titus war damals noch nicht Kaiser) nicht den entferntesten Zusammenhang hat, und welche hiermit in Zusammenhang zu bringen schwerlich jemals gelingen wird [70]). Laokoons Tod in einer Marmorgruppe darzustellen ist ein Gedanke von einer solchen Kühnheit, Originalität und Eigenthümlichkeit, daß derselbe nur in dem Hirn eines Künstlers entspringen konnte, der, indem er diesen Gedanken faßte, sich zugleich auch der Mittel bewußt war, durch welche er verwirklicht werden konnte. Bei einem Kunstwerke wie die Gruppe des Laokoon, die, wie dies weiterhin dargethan werden wird, nur so wie sie ist, überhaupt möglich ist, einen kaiserlichen Rath an der Stelle des Künstlers zum intellectuellen Urheber, zum Erfinder machen, das heißt nicht allein das Wesen dieser durchaus einzigen Conception, sondern das Walten und Schaffen einer originalen Kunst gründlich verkennen. Wer das nicht zugestehn will, der weise in irgend einer Epoche der Weltgeschichte und bei irgend



einem Volk einen Staatsrath nach, in dessen Schoße derartige künstlerische Gedanken und Erfindungen entstanden sind, und daneben Künstler, welche die Ausführung von dergleichen genialen und unerhörten Erfindungen sich von Staatsräthen in Auftrag geben lassen, um sie zu Meisterwerken zu gestalten, in denen Erfindung, Composition und Formgebung eine untrennbare Einheit und Ganzheit bilden, wie im Laokoon! Und dennoch muß sich derjenige, welcher „de consilii sententia fecerunt" übersetzt: „sie machten den Laokoon im Auftrag des kaiserlichen Raths" an das eben dargestellte Verhältniß zwischen dem Staatsrath und den Künstlern halten, ein anderes giebt es nicht. Denn, ist der Gedanke, den Laokoon darzustellen, und ist die Erfindung der Gruppe nicht Eigenthum des Staatsraths, wie kann er die Ausführung durch eine sententia den Künstlern übertragen? Wollte man sagen: die Künstler wandten sich mit ihrem neuen Gedanken an den Staatsrath mit der Bitte um Unterstützung bei der Ausführung, so wäre zu entgegnen: davon steht keine Sylbe bei Plinius, und ein solches Verhältniß kann nie durch die Worte bezeichnet werden, die Plinius gebraucht. Ebensowenig kann man an eine ertheilte Erlaubniß, den Laokoon für Titus' Haus zu machen denken, denn davon steht wieder nichts bei Plinius, kann nichts aus ihm herausgelesen werden. Und endlich kann man den Beschluß des Geheimraths auch nicht darauf beziehn, daß die Künstler den Laokoon aus einem Steinblock machen sollten; dem Wortlaute bei Plinius nach könnte man das allerdings, denn Plinius sagt: aus einem Steinblock machten sie de consilii sententia (also im Auftrage des Staatsraths) den Laokoon u. s. w.; allein dieser Gedanke wäre nicht allein abgeschmackt, sondern er wäre auch, die Originalität unserer Gruppe angenommen, nicht wahr, denn der Laokoon ist eben nicht aus einem Steinblock. Darüber konnte entweder sich oder seine Leser wohl Plinius täuschen, aber nie der Staatsrath, wenn dieser den Künstlern aus irgendwelchen nicht nachweisbaren Gründen den Auftrag gab, den Laokoon mit Kindern und Schlangen eben aus einem Steinblock zu hauen. So mag man sich noch eine ganze Reihe von Erklärungen aussinnen, bei ihrer genauen Erwägung wird man stets zu dem Resultate gelangen, daß nach inneren und sachlichen Gründen die Worte „de consilii sententia fecerunt artifices" nicht heißen können „die Künstler arbeiteten im Auftrag oder auf Befehl des Staatsraths". Und da einer neuerdings mehrfach angeregten Erklärung [71]), nach welcher sich Plinius' Worte nicht sowohl auf den Staatsrath des Titus, als auf den Rath der Stadt Rhodos beziehn und den Laokoon als ein nach Beschluß der Bule von Rhodos daselbst auf Staatskosten aufgestelltes Werk bezeichnen sollen, kaum geringere Schwierigkeiten entgegenstehn dürften, als der soeben bekämpften, so wird schwerlich ein Anderes übrig bleiben, als Plinius' Worte, trotz aller ihrer Ähnlichkeit mit der officiellen Formel dahin zu übersetzen: nach dem Entscheid ihrer Berathung führten die Künstler den Laokoon mit Kindern und Schlangen in einem Steinblock aus.

Es dürfte sich unter dieser Annahme wohl von selbst verstehn, daß der erste Gedanke, die Erfindung und die Composition in ihren allgemeinen Zügen einem der drei Künstler zuzuschreiben sein wird; die Durcharbeitung des Modells und dessen Ausführung in Marmor oder gar, wie Plinius meint, in einem Marmorblock dagegen wird man den drei Künstlern gemeinsam zuschreiben dürfen. Dieser Durcharbeitung des Modells aber und der gemeinsamen, selbst rein technisch überaus schwierigen Ausführung mußte nothwendigerweise eine Berathung, ein consilium



vorhergehn, in welchem man sich über die Mittel und die Art der Bearbeitung und über den Antheil jedes der drei Mitarbeiter einigte, aus dieser Berathung ging ein Beschluß oder ein Entscheid, das was Plinius eine sententia nennt, über einen Arbeitsplan hervor, nach welchem dann das Werk vollendet wurde. Das ist eine so natürliche Vorstellung, daß Plinius sie füglich aus dem Anblicke des Werkes selbst, wissend daß es die Arbeit Dreier war, gewinnen oder abstrahiren konnte, und daß die Behauptung keineswegs gerechtfertigt ist, Plinius könne von der Berathung und Entscheidung der Künstler nur dann berichten, wenn er bei derselben zugegen war, wenn also die Künstler seine Zeitgenossen waren. Obendrein aber ist ganz wohl möglich, daß die Quelle, aus welcher Plinius die bei der großen Menge in Rom weniger berühmten Namen der Künstler des Laokoon schöpfte, ihm auch von der Berathung und Entscheidung dieser Künstler in Betreff der Ausführung der Gruppe berichtet hat[72]). In den Worten „de consilii sententia fecerunt" liegt demnach keine Zeitbestimmung für die Entstehung des Laokoon, am wenigsten für seine Entstehung unter Titus.

Eher könnte man sich versucht fühlen, in den Worten des Plinius: „so beim Laokoon, welcher sich im Hause des Titus befindet (qui est in Titi imperatoris domo)", dafür ein Zeugniß zu sehn, daß der Laokoon nicht für Titus gemacht, sondern als ein früheres Werk in dessen Palast versetzt, damals als dort aufgestellt bekannt gewesen sei. Denn einerseits scheint, wenn der Laokoon für Titus' Palast gemacht wurde, ein Ausdruck wie: „mit welchem die vortrefflichen Künstler den Palast des Titus schmückten" oder ein ähnlicher, wie ihn Plinius von in Rom und für Rom arbeitenden Künstlern gebraucht, näher zu liegen, als der von dem Schriftsteller gebrauchte, und andererseits kehrt eben dieser Ausdruck nicht selten bei Plinius wieder, wo er von älteren griechischen, nach Rom versetzten und zu seiner Zeit dort aufgestellten Werken redet[73]). Allein Beweiskraft wird man dieser Bemerkung allerdings nicht beimessen dürfen.

Beweiskraft hat ferner auch die Bemerkung nicht, daß von allen bei Plinius im 36. Buche genannten Künstlern keiner nachweisbar jünger ist, als Augustus, und daß, während Plinius seine Zeitgenossen, z. B. Zenodoros, den Meister des neronischen Kolosses, als solchen ausdrücklich bezeichnet, und selbst bei älteren, in Rom und für Rom thätigen Künstlern, wie z. B. Pasiteles gern Etwas von den besonderen Lebensumständen hinzufügt, er von den Künstlern des Laokoon, dieses „allen Werken der Plastik und der Malerei vorzuziehenden Werkes" so gar nichts zu berichten hat, als daß ihre Namen weniger bekannt geworden sind. Aber sehr auffallend bleibt das immerhin. Und wenn man andererseits grade auf das mehr als warme Lob hingewiesen hat, welches Plinius den Meistern des Laokoon und ihrem Werke ertheilt, und behauptet hat, dieser Enthusiasmus des Schriftstellers erkläre sich aus der Gleichzeitigkeit und Neuheit des Werkes und vielleicht aus seiner persönlichen Bekanntschaft mit den Künstlern, so muß doch entgegnet werden, erstens, daß ein ähnlicher überschwänglicher Enthusiasmus für den Laokoon, wie wir ihn wiederum an den, modernem Kunstgefühl näher stehenden pergamenischen Sculpturen sich haben entzünden sehn, auch heute noch nicht selten gefunden wird, daß auch heute noch der Laokoon Manchen für die höchste aller griechischen Kunstschöpfungen gilt, zweitens, daß diese Hyperbel der Bewunderung grade bei Plinius am wenigsten bedeutet, der an anderen Stellen seines Buchs grade so dem Zeus des Phidias, den Astragalizonten Polyklets, der knidischen



Aphrodite des Praxiteles die Palme vor allen anderen Kunstwerken zuerkennt; drittens daß diese rhetorische Hyperbel grade hier um so weniger bedeutet, je augenscheinlicher sie aus dem geschraubten Gedanken seines ganzen Satzes hervorgeht: gewisse Künstler sind minder, als sie es verdienten, berühmt geworden, selbst die Meister des Laokoon, der doch das vorzüglichste Kunstwerk ist! und endlich viertens, daß, wenn die von Plinius in diesem Satze genannten Künstler seine Zeitgenossen gewesen wären, sein ganzer Gedanke, sie seien wegen der Zahl der gemeinsam arbeitenden Künstler nicht berühmt geworden, weil nicht einer allein den Ruhm in Anspruch nehmen konnte, noch auch mehre ihn in gleichem Maße behaupten konnten, nicht allein, wie er unter allen Umständen ist, etwas läppisch, sondern gradezu unsinnig sein würde. Denn, ein Werk wie der Laokoon in Titus' Zeit entstanden, mußte ein solch unerhörtes Aufsehn erregen, daß die Namen seiner drei Bildner sich wohl eingeprägt haben würden, oder, wollen wir dem römischen Publicum ein gar so schlechtes Gedächtniß für die Namen dreier bedeutenden Zeitgenossen zutrauen, daß man sich mit der Nennung eines Namens von den dreien schon geholfen hätte. Lebten aber diese Künstler Jahrhunderte früher, kam ihr Werk ohne die Künstlerinschrift nach Rom, wurden ihre Namen bei der neuen Aufstellung nicht auf der neuen Basis copirt, sondern nur in kunstgeschichtlichen Schriften den Gebildeten und Kennern überliefert, so begreift es sich, wie Plinius von dem großen Publicum seiner Zeit sagen konnte, unter ihm seien diese Künstler weniger berühmt als solche, deren einzelner Name sich an Hauptwerke knüpft, weil es dem Publicum zu weitläufig war, drei ihm fremde und an sich gleichgiltige Künstlernamen im Gedächtniß zu bewahren.

Und somit muß zum Schlusse dieser Darlegung, die nicht wohl kürzer gefaßt werden durfte, nochmals wiederholt werden: in der Stelle des Plinius steht keinerlei Zeitbestimmung für die Entstehung des Laokoon.

Was aber das schon oben erwähnte, im Frühjahr 1875 aufgefundene pompejanische Wandgemälde mit einer Darstellung vom Untergange des Laokoon und seiner Söhne [74]) anlangt, so hat dieses dadurch für die Frage um die Zeit der Entstehung der Laokoongruppe eine schwerwiegende Bedeutung, weil dasselbe einer Decorationsperiode Pompejis angehört, welche von der Zeit des Augustus bis etwa 50 n. Chr. Geb. üblich war. Zeigt also das Bild sich als von der Gruppe abhängig, wie dies Mau (s. Anm. 74) nachzuweisen sucht, so ist damit erwiesen, daß die Gruppe mindestens schon vor dem Jahre 50 in Rom bekannt gewesen ist, folglich nicht erst unter Vespasians Regierung für Titus gemacht sein kann. Deswegen ist begreiflicherweise von denen, welche für die Entstehung der Gruppe in Rom zu den Zeiten des Vespasian und Titus kämpfen, die Abhängigkeit des Gemäldes von der Gruppe in Abrede gestellt worden und nicht allein von solchen, sondern auch von Blümner (s. Anm. 74), welcher an die griechische Entstehung der Gruppe glaubt. Es ist hier nicht der Platz, auf die von der einen und von der andern Seite gebrauchten Argumente einzugehn; mag aber auch Mau zu viel haben beweisen wollen und Blümner ihm gegenüber in Betreff der Söhne Recht haben, für welche er auf andere Vorbilder, als die Gruppe hinweist, wie er denn ohne Zweifel mit der Bemerkung Recht hat, daß manche Einzelheiten des Bildes auf den Einfluß der vergilischen Schilderung der Scene zurückzuführen sind, daß auch die Stellung des Laokoon selbst, so weit dieser erhalten ist, mag sie von der Gruppe abweichend motivirt sein, keinen Einfluß der Gruppe zeige, dies kann Blümner in



keiner Weise zugegeben werden[75]). Ganz gewiß ist diese Laokoonfigur des Bildes keine bloße Copie derjenigen in der Gruppe, aber eben so gewiß ist die eine die Voraussetzung der andern. Und wenn man nicht etwa behaupten will, die Bildhauer hätten ihr Motiv aus dem Gemälde oder aus seinem etwaigen Vorbilde geschöpft, falls man ein solches voraussetzen will und seine Existenz glaubt wahrscheinlich machen zu können, so bleibt nur das Gegentheil übrig, d. h. die Gruppe wird zur Voraussetzung des Bildes.

Damit wäre denn allerdings ein außerhalb der Gruppe selbst gelegener Beweis gegeben, daß diese nicht erst unter Vespasians Regierung in Rom für Titus gemacht sein kann. Indessen braucht man sich auf ihn nicht zu steifen, da die inneren Gründe, nach denen es so gut wie unmöglich wird, den Laokoon als ein Werk aus Titus' Zeit zu betrachten und die ihn mit der größten geschichtlichen Wahrscheinlichkeit der Zeit der rhodischen Kunstblüthe zuweisen, welche nach Ol. 120 begann und gegen den Beginn der römischen Kaiserzeit mit der Eroberung von Rhodos durch Cassius Ol. 184, 2 (42 v. u. Z.) so gut wie vollständig abgeschlossen scheint, da diese inneren Gründe so schwerwiegende sind, daß sie nicht allein auch gegen noch zweideutigere Worte des Plinius über die Epoche des Laokoon entscheiden würden, sondern daß sie auch den aus dem Laokoonbilde abzuleitenden Beweis entbehrlich machen. Diese inneren und die stilistischen Gründe können aber erst zur Erwägung gestellt werden, nachdem das Werk selbst einer eingehenden Betrachtung und aesthetischen Würdigung unterworfen worden ist.

Aber auch dies kann nicht geschehn, bevor einem Einwande begegnet ist, der, wenn er als vollberechtigt anerkannt werden müßte, die Frage im entgegengesetzten Sinn entscheiden würde. Schon Lessing hatte (Laokoon S. 54) behauptet, Vergil sei der erste und einzige Schriftsteller, welcher sowohl Vater wie Kinder von den Schlangen umbringen läßt. Da dies nun ganz unzweifelhaft in der Gruppe ebenfalls geschieht und Niemand glauben wird, die Künstler haben dies selbständig, der feststehenden poetischen Überlieferung entgegen, erfunden, so würde daraus, falls die Lessing'sche Behauptung richtig wäre, folgen, daß die Gruppe im Anschluß an Vergils Dichtung und also später als diese gemacht ist. Nun hat man freilich versucht[76]), den Lessing'schen Satz durch den Hinweis auf bald diese, bald jene Spur in unserer litterarischen Überlieferung zu widerlegen und bald Sophokles in seiner Tragoedie Laokoon (s. unten), bald den alexandrinischen Dichter Euphorion als Vorgänger Vergils in dieser Sagenwendung und damit als Quelle der rhodischen Bildhauer nachzuweisen; allein ganz neuerlich hat Robert[77]) in einer mit seltener Schärfe und Folgerichtigkeit aufgestellten Beweisführung dargethan, daß diese Versuche vergeblich sind, daß sich in der That in unserer litterarischen Überlieferung keine Spur davon findet, daß irgend ein Dichter vor Vergil den Vater Laokoon und seine beiden Söhne zusammen durch die Schlangen umkommen lasse, und daraus den Schluß gezogen, daß folglich mit dem Lessing'schen Satze auch die aus demselben fließende Consequenz für die Entstehungszeit der Gruppe zu Rechte bestehe.

Allein die hierbei nothwendige Voraussetzung, es seien uns alle Wendungen und Gestaltungen der Laokoonsage aus der Zeit vor Vergil überliefert, diese Voraussetzung hat Robert nicht bewiesen und diese läßt sich auch nicht beweisen. Gegenüber der Dürftigkeit der Überlieferung über diejenigen Dichter, welche sich überhaupt mit der Laokoonsage befaßt haben (Arktinos, Bakchylides, Sophokles und

Euphorion) und vollends über die Art, wie die ältere Poesie den Untergang des Laokoon behandelte, hat die Voraussetzung unseres ausreichenden Wissens über diese Dinge keineswegs eine so große Wahrscheinlichkeit, daß man sie als keines Beweises bedürftig erklären dürfte. Denn wir können nur sagen, daß in dem alten Epos des Arktinos nach einem von Robert klar gelegten Motiv ein Sohn und daß bei Sophokles der Vater Laokoon verschont blieb. Nun hat freilich Robert sehr wohl gezeigt, welches Motiv Vergil veranlaßt hat, in Übereinstimmung mit der ältesten epischen Überlieferung und abweichend von Sophokles den Vater Laokoon umkommen zu lassen, er fügt aber hinzu, daß wenn Vergil die Episode frei erfunden hätte, dieser Tod genügt haben würde und der Dichter sicherlich nicht darauf gekommen wäre, auch die beiden Söhne mit umkommen zu lassen; das geschehe nur, weil Vergil aus der poetischen Tradition schöpfe. Da nun aber, so weit wir die Tradition kennen, Sophokles der einzige originale Dichter war, welcher den Vater verschont werden läßt, so hätte gezeigt werden müssen, daß Sophokles zu dieser von dem alten Epos abweichenden Wendung ein anderes, als ein uns unbekanntes, persönliches d. i. seiner Dichtung eigenthümliches Motiv gehabt habe, mit anderen Worten, daß er in dieser Hinsicht einer auch außerhalb seiner Tragoedie bestehenden Tradition gefolgt sei. Und dies hat Robert wiederum nicht bewiesen, weil es eben nicht beweisbar ist, während auch sonst in Sophokles' Tragoedie ziemlich seltsame Dinge vorgekommen zu sein scheinen, von denen wir auch nicht sagen können, ob sie nicht seine individuellen Erfindungen waren. Daraus folgt aber, daß wir wenigstens eben so berechtigt sind, die der ältesten epischen Überlieferung widersprechende Verschonung des Vaters für ein dem Sophokles aus uns unbekannten Gründen eigenthümliches Motiv zu halten, wie anzunehmen, Sophokles habe damit eine auch außerhalb seiner Tragoedie bestehende, uns nicht überlieferte Tradition befolgt, mit welcher zuerst und allein Vergil gebrochen habe.

Es wird also auch hiernach nichts übrig bleiben, als die Antwort auf die Frage nach der Entstehungszeit der Laokoongruppe in dem Werke selbst und in seiner stilistischen sowie in seiner aesthetischen Würdigung zu suchen, in welche deswegen nunmehr einzutreten ist.

Wenn Plinius den Laokoon ein Werk nennt, allen Werken der Plastik und der Malerei vorzuziehen, mit Worten denen durchaus keinerlei anderer Sinn untergelegt werden darf, als derjenige, den sie buchstäblich ausdrücken, so eröffnet er damit eine Reihe von Urteilen, die, den Werth der Laokoongruppe weit überschätzend, sich bis ziemlich in die allerneueste Zeit fortsetzen und erst ganz allmählich, und nicht ohne Widerspruch, einer ruhigern Würdigung und einer gerechtern Schätzung des Werkes zu weichen beginnen[78]). Für frühere Zeiten bis herab zu der Winckelmanns, Lessings und Goethes ist die Überschätzung des Laokoon und anderer Werke der späteren Perioden erklärlich genug, denn für die genannten großen Männer und ihre Zeitgenossen stellten wirklich diese Antiken die höchsten Leistungen der griechischen Kunst dar. Anders aber steht die Sache in unserer Zeit, welche zufolge der langen Reihe der Entdeckungen echtgriechischer Werke der früheren Perioden und aus den Werkstätten der größten Meister, in eben diesen Werken, obgleich sie ihrer Hauptmasse nach nur architektonische Ornamentsculpturen sind, welche an Aus- und Durchbildung hinter statuarischen Einzelwerken zurückstehn, einen andern und festern Maßstab des kunsthistorischen und damit des aesthetischen Urteils gewonnen hat, als den unsere



Väter und Großväter besaßen. Diesen neugewonnenen Maßstab nun auch an den Laokoon anzulegen könnte nur Indolenz oder ein blinder Autoritätsglaube uns abhalten, und wenn dabei das Urteil über den Laokoon sich weniger günstig gestaltet, so kann deswegen die jetzt lebende Generation kein begründeter Vorwurf treffen, vorausgesetzt, daß es ihr durch eine strenge Motivirung gelingt, zu beweisen, daß ihr Maßstab ein objectiver, nicht derjenige subjectiven Gefallens sei. Um dieser Anforderung zu genügen, muß der Betrachtung des Kunstwerkes diejenige des in demselben dargestellten Mythus und eine Prüfung der künstlerischen Darstellbarkeit dieses Mythus vorangehn.

Visconti hat den Mythus einen unmoralischen genannt, und wer dasjenige im Gedächtniß hat, was Vergil im zweiten Buch der Aeneide von demselben berichtet, wird sich geneigt finden, Visconti beizustimmen. Die Griechen haben, so erzählt Vergil, scheinbar die Belagerung Troias aufgebend, das hölzerne Roß zurückgelassen, in dessen Leibe der Kern der Helden des Argiverheeres verborgen war, in der Hoffnung, daß die Troer dasselbe in ihre Stadt aufnehmen würden. Zweifelhaft über dessen Bedeutung umstehen Priamos und seine Mannen die seltsame Maschine, als Laokoon der weiter sieht, als alle seine Landsleute, voll patriotischen Eifers herbeieilt und seine ganze Beredsamkeit aufbietet, um die Verblendeten zu überzeugen, daß auch der Geschenke bietende Feind zu fürchten und dem Roß unter keinen Umständen zu trauen sei. Um seinen Worten mehr Nachdruck zu geben, bohrt er seinen Speer in die Weiche des Rosses, aus dessen Innerem Waffengeklirr dem Stoße folgt, so daß die List der Griechen auf dem Punkte ist entdeckt zu werden. Mittlerweile wird jedoch Sinon, welchen die Griechen scheinbar gemißhandelt zurückgelassen haben, zum Könige gebracht, dem er ein unverschämtes Lügengewebe über die Bedeutung des Rosses, das er für ein Heiligthum der Athena ausgiebt, vorzutragen weiß. Diese Lügen finden Glauben, allein die volle Überzeugung, daß das Roß ein Heiligthum sei, entsteht den Troern erst aus dem nun folgenden Wunderzeichen an Laokoon. Wie dieser sich bereitet, das Opfer zu dem er durch das Loos berufen wurde zu vollziehn, kommen von Tenedos her zwei furchtbare Schlangen durch das Meer, werfen sich auf die beiden Kinder Laokoons, welche sie erwürgen, und ergreifen ebenso den zu Hilfe eilenden Vater, um, nachdem sie ihre That vollbracht, zum Bilde der Athena zu eilen und sich unter dessen Schilde zu verbergen. Dieses Wunderzeichen fassen die Troer als göttliche Strafe wegen der Verletzung des angeblichen Heiligthums, durch dieses Einschreiten der Gottheit in ihrem Wahn bestärkt schaffen sie das Roß in ihre Mauern und — Ilion ist verloren.

Was hier nach Vergil erzählt worden, scheint allerdings unmoralisch, namentlich dadurch, daß der Hörer oder Leser nicht über die wirkliche Ursache der göttlichen Strafe aufgeklärt wird, sondern dieselbe mit den Troern nothwendig auf Laokoons That gegen das hölzerne Pferd beziehen muß, so daß sich die Gottheit zur Mitschuldigen des Betrugs der Griechen macht und einen unschuldigen, hellsehenden Freund seines Vaterlandes im Augenblick, wo er dieses hätte retten können, unter grausamen Schmerzen opfert. Nun wissen wir aber, nicht allein daß Sophokles den Mythus in einer Tragoedie behandelt hatte[79]), für die wir schon an und für sich, auch wenn wir nichts über dieselbe wüßten, nothwendig einen tiefen sittlichen Kern und Gehalt voraussetzen müssen, während wir im Stande sind nachzuweisen, daß die griechische Poesie schon vor Sophokles die Sage von Laokoon



wesentlich anders gestaltet hatte, als wie sie bei Vergil erscheint[80]). Diese Überlieferung hebt zunächst jeden ursächlichen Zusammenhang zwischen Laokoons Tod und seiner Verletzung des hölzernen Pferdes, also das auf, wodurch die Erzählung Vergils eigentlich unmoralisch wird, sie weist aber ferner auch einen tiefer liegenden Zusammenhang dieses Todes mit einer alten Sündenschuld Laokoons nach, als deren sittlich motivirte Strafe sein Untergang erscheint, der nur hierdurch sittlich erträglich wird. Denn wenn man in älterer und in neuerer Zeit hier und da das Gegentheil behauptet und Laokoon einen Märtyrer genannt hat, so hat man dabei vergessen, worauf das Wesen des Märtyrerthums beruht und worin es besteht. Das Märtyrerthum (Blutzeugenthum) besteht aber darin, daß der Mensch, erfüllt von einer höhern sittlichen Überzeugung oder Wahrheit für die Bezeugung dieser gegenüber einer sittlich unklaren oder frevelnden Gewalt auch den Einsatz seines Lebens nicht scheut, gewiß, mit dem Willen der Gottheit oder mit einer höhern sittlichen Weltordnung in Übereinstimmung zu stehn und für seinen leiblichen Tod die Krone des Lebens zu empfangen. Ein Mensch, der durch die Gottheit zu Grunde geht, kann kein Märtyrer sein, oder die sittliche Idee wird verhöhnt, und eine Gottheit, welche einen Menschen tödtet wie den Laokoon, ohne eine Verschuldung an ihm zu strafen, nur um einen Wahn siegen zu lassen, ist unsittlich, also ungöttlich nach jedem denkbaren Religionsbegriffe. Laokoon muß also schuldig sein, und er ist es. Das Opfer, bei welchem er bei Vergil im Augenblick der Katastrophe am Meeresufer handeln soll, gilt dem Poseidon; aber Laokoon ist nicht dieses Gottes Priester, als welchen ihn, unseres Wissens, nur Vergil, und zwar als durch Loosung bestimmt erscheinen läßt. In der griechischen Sage ist er vielmehr der Priester des Apollon und dieser ist es auch, welcher die Schlangen sendet und den er durch Übertretung eines ausdrücklichen Verbotes zu heirathen oder durch grobe Sinnenlust an heiligster Stätte schwer verletzt hat. Vergehungen gegen die Gottheit werden nach griechischer Religionsansicht immer besonders hart bestraft, und wenn wir uns auf den antiken Standpunkt stellen, so werden wir unschwer begreifen, daß Laokoon für so argen Frevel als Priester mit dem Leben büßen muß. Von diesem antiken Standpunkt aus wird es uns weiter allerdings herb, aber nicht anstößig erscheinen, daß mit Laokoon auch die unschuldigen Kinder untergehn müssen wie diejenigen der Niobe; das Verderben seiner Kinder, der Früchte seines Frevels, verschärft die Strafe des Vaters, der Fluch wirkt fort wie bei Laios, und das ganze in Sünde empfangene Geschlecht muß vernichtet werden wie das Haus der Labdakiden. Daß Laokoon die Strafe des langverjährten Frevels so spät, erst jetzt ereilt, ist einer oft wiederholten Erfahrung des Lebens durchaus gemäß, und wenn es unser sittliches Gefühl verletzt, daß diese Strafe grade jetzt eintritt, wo Laokoon als hellsehender Patriot seine Vaterstadt zu retten im Begriffe ist und wo er sie gerettet haben würde, wenn nicht das sehr zweideutige Wunderzeichen die Troer völlig mißleitet hätte, so dürfen wir Zweierlei nicht vergessen. Erstens, daß die Tragoedie (und so jede Poesie) die Mittel besaß, um auch diesen Anstoß zu beseitigen. Denn wenn auch sie ohne Zweifel Laokoons Verschuldung als längst vergangene dargestellt hat (sind doch die Kinder halb erwachsen), so konnte sie ihn in den der Katastrophe vorhergehenden Scenen sich seiner Schuld lebhaft bewußt, von der Ahnung des Nahens göttlicher Strafe erfüllt zeigen, und folglich hörte für ihn und damit auch für die Zuschauer jeder Zusammenhang zwischen der That gegen das hölzerne Roß und der Sendung der

Schlangen auch dann auf, wenn in der Tragoedie diese Begebenheiten ähnlich wie bei Vergil berichtet worden wären. Mochten dann die Troer über die Motive von Laokoons Tod im Irrthum bleiben, ihm waren sie klar und mit ihm den Zuschauern, auf welche demgemäß die Erzählung der endlichen Katastrophe — denn erzählt worden sein muß diese, dargestellt auf der Bühne konnte sie nicht werden — im eigentlichen Sinne tragisch erschütternd wirken mußte. Zweitens aber sind die sichersten Spuren vorhanden, daß die griechische Sage Laokoons Untergang dahin verlegte, wo er seinen Frevel begangen hatte, in den Tempel des Apollon, was uns berechtigt anzunehmen, daß wenngleich die Laokoonkatastrophe auch in der griechischen Sage mit dem Untergange Troias zusammenfiel, als dessen Vorzeichen sie behandelt wurde, eine Täuschung der Troer über deren Motiv wenigstens in der Weise wie sie Vergil aus eigener Erfindung berichtet, nicht stattgefunden haben kann.

Aus allen diesen Dingen geht nun aber wohl augenscheinlich hervor, daß einerseits der Mythus von Laokoon grade so gut wie der von Laios und Oedipus und wie derjenige von der Niobe, weit entfernt ein unsittlicher zu sein, im besten Sinne tragisch genannt zu werden verdient; und daß andererseits sein ethischer Gehalt und seine tragische Bedeutung nur vermöge der Darlegung oder Veranschaulichung seines ganzen innern und wirklichen Zusammenhanges zur Anschauung gebracht werden kann, eine Thatsache, von der wir uns am raschesten durch die Vergleichung der Erzählung bei Vergil überzeugen können, welcher den wirklichen Zusammenhang aufgiebt, weil dieser ihm in die Ökonomie seiner Darstellung nicht paßt, und ein scheinbares Motiv, die Strafe für Laokoons That gegen das hölzerne Roß, als Hebel seiner Dichtung für wirklich annehmen und hiedurch nicht allein die Troer getäuscht werden läßt, sondern auch den Leser täuscht.

Wenden wir uns nun der Frage über die bildliche Darstellbarkeit des Laokoonmythus zu, so geht aus dem letzten Satze sofort hervor, daß die Darstellung durch die bildende Kunst sich dem ethischen Kern und dem tragischen Gehalt des Mythus gegenüber in sehr ungünstigem Verhältniß befinde. Wenngleich sie nämlich durch sorgfältige Unterdrückung alles dessen, was an das troische Roß erinnern konnte, die falsche Motivirung der Begebenheit vermeiden kann, welche in Vergils poetischer Darstellung die einzige scheint, so ist sie doch nicht im Stande, dafür die wahre Motivirung anschaulich zu machen. Denn grade auf dasjenige, wodurch allein die Poesie den ethischen Kern und den tragischen Gehalt zur Geltung zu bringen vermag, grade auf die Darlegung des innern Zusammenhanges von Laokoons Untergange mit einer alten schweren Sündenschuld muß die bildende Kunst verzichten. Dies gilt in voller Allgemeinheit von jeder Art bildlicher Darstellung, sofern sie einheitlich sein soll. Aber ein Gemälde und allenfalls auch noch ein Relief würde, etwa durch die Hinzufügung einer Erscheinung der zürnenden Gottheit, wenigstens im Stande sein, Laokoons Tod als göttliches Strafgericht zu charakterisiren; eine statuarische Gruppendarstellung muß auch dieses opfern, wenn sie nicht ihre Einheit opfern will, und eine statuarische, auf Laokoon und seine Söhne beschränkte Gruppe kann von dem Laokoonmythus vermöge der Eigenthümlichkeit der Begebenheit in ihrem ganzen Verlaufe nichts Anderes darstellen, als die Katastrophe in ihrer nackten Thatsächlichkeit.

Die Richtigkeit dieser Behauptung gegenüber der einzigen vorhandenen sta-





Fig. 134. Gruppe des Laokoon von Agesandros, Athanodoros und Polydoros von Rhodos.

tuarischen Darstellung des Laokoonmythus wird sich am besten aus einer unbefangenen Betrachtung der berühmten Gruppe selbst ergeben, und der Erweis ihrer allgemeinen Giltigkeit sich dieser Betrachtung ohne Zwang anschließen lassen. Ehe also aus dieser Behauptung zur aesthetischen Würdigung der Laokoongruppe die Consequenzen gezogen werden, gilt es von derselben, wie sie sich dem prüfenden Auge thatsächlich im Ganzen und im Einzelnen darstellt, eine thunlichst genaue Schilderung zu entwerfen, zu deren Veranschaulichung die Zeichnung der Gruppe in ihrem gegenwärtigen Zustande (Fig. 134) dienen mag und der der Verfasser die Bemerkung voranschicken will, daß sie auf der unzählige Male wiederholten Prüfung des Werkes selbst und gewissenhafter Erwägung abweichender Auffassungen, älterer sowohl wie auch neuerer, zum Theil gegen ihn gerichteter, beruht, gegen welche ausdrücklich zu polemisiren er hiermit ablehnt.

Priesterlich bekränzt mit apollinischem Lorbeer stand Laokoon an dem auf zwei Stufen erhöhten Altar, wahrscheinlich bereit, ein Opfer, wenn auch nicht das bei Vergil genannte an Poseidon, zu vollziehn, bei welchem ihm seine Söhne als Opferdiener, als die sie ihre weiten, bei der heftigen Bewegung abfallenden Mäntel charakterisiren, Beistand leisten sollten. Da schossen die zwei Schlangen mit der Schnelligkeit des Blitzes heran; ehe an Flucht oder Abwehr auch nur gedacht werden konnte, umwanden sie die Arme und Beine der drei Personen, ihre Bewegungen hemmend, drängten den Vater auf den Altar zurück, über den sein Mantel gefallen ist, und welcher demnächst von dem Blute des Priesters besudelt und entweiht werden wird, und verwundeten ihn und den jüngern Sohn mit rasch tödtlich wirkenden Bissen. Dies die Situation im Allgemeinen, der gegenüber gleich hier hervorgehoben werden muß, daß, wie überhaupt und in jedem Betracht die Gruppe von der Schilderung Vergils durchaus verschieden ist, ihr auch jeglicher Hinweis auf die bei Vergil mit dieser Scene scheinbar ursächlich verbundene That Laokoons gegen das hölzerne Pferd und nicht minder jede Andeutung des bei Vergil angenommenen Locals am Meeresufer durchaus abgeht, während in ersterer Beziehung etwa ein auf der Basis liegender Speer als ein solcher Hinweis genügt haben würde, wenn die Künstler denselben beabsichtigt hätten. Dagegen berechtigt uns der auf seinen zwei Stufen und auf einem glatten Fußboden stehende, tektonisch regelmäßig gestaltete Altar, der in nichts einem zu vorübergehendem Zweck am Meeresufer errichteten Altare gleich kommt, durchaus, als das Local der Gruppe das in der griechischen Sage genannte, den Tempel des Apollon zu denken.

Betrachten wir jetzt die drei Personen im Einzelnen, und zwar so genau wie möglich, da die Auffassung der Lage, in welcher wir die drei Personen finden, für die Beurteilung der gesammten Erfindung des Kunstwerkes von entscheidender Wichtigkeit ist.

Am weitesten fortgeschritten ist die Handlung bei dem jüngern Sohne zur rechten Seite des Vaters; die eine Schlange, welche um den rechten Fuß des ältern Bruders einen Ring geschlagen und das linke Bein des Vaters umschlungen hat, schnürt mit einer weitern Windung des Vaters rechtes Bein und beide Beine des jüngern Sohnes zusammen, schlägt sich dann um dessen beide Schultern und gräbt die giftigen Zähne in seine Seite. Alles weist hier in sehr deutlichen Zügen darauf hin, daß das schnelle Gift des Schlangenbisses auf den zarten Körper bereits seine volle Wirkung ausgeübt, und daß der endende Tod das Kind schon von seinen Leiden eben vor unsern Augen zu befreien beginnt.

Denn allerdings erkennen wir noch die Schmerzen und in dem fast mechanischen Hingreifen der linken Hand nach dem Kopf der Schlange die Bestrebungen der Abwehr, welche unmittelbar vorhergegangen sind; in dem gegenwärtigen Augenblick aber ist aller Widerstand, den das unglückliche Kind dem übermächtigen Ungethüm entgegensetzen konnte, vollständig gebrochen, hat nicht allein jede, auch die ohnmächtigste Abwehr, sondern es hat jede selbständige Handlung und Bewegung bereits aufgehört, und was wir vor Augen sehn ist das Hinsinken des Körpers und aller Glieder in die Ermattung des Todes, während der mäßig geöffnete Mund den letzten schweren Seufzer aushaucht und das blicklose Auge schon halb gebrochen ist. Die Todesmattigkeit ist sehr vorzüglich dargestellt in dem Mangel an Spannung und in der eigenthümlichen Weichheit und Haltlosigkeit des ganzen Körpers, die keinem aufmerksamen Beschauer entgehn kann, deren Eindruck aber nicht unwesentlich durch die richtige Restauration des rechten Armes verstärkt wird, welcher aller Wahrscheinlichkeit nach zusammenknickend mit den Spitzen der Finger das Haupt berührte (s. unten Fig. 135), und diese Todesmattigkeit und zugleich die Erlösung aus dem furchtbaren Schmerze, der vorhergegangen, spiegelt sich auch auf dem Antlitz, dessen von Schmerz zusammengezogene Züge sich zu glätten beginnen, so daß das Gesicht des jüngern Knaben von allen drei Köpfen der Gruppe den wenigst energischen Ausdruck hat.

Im schärfsten Gegensatze zum jüngern Bruder ist der ältere Knabe zur linken Seite des Vaters noch völlig unverletzt; nur um seinen rechten Arm und um seinen linken Fuß sind zwei Ringe der Schlangenleiber geschlagen, die uns die Gewißheit geben, daß auch er dem Verderben nicht entgehn wird. Allein im gegenwärtigen Augenblick ist der ältere Sohn noch überwiegend Zuschauer und Zeuge des Unterganges seines Vaters; denn, wenngleich er den Schlangenknoten von seinem Fuße abzustreifen sucht, so geschieht dies doch ohne rechte Energie und ohne seine Aufmerksamkeit in Anspruch zu nehmen. Diese ist vielmehr im vollen Maße dem Vater zugewendet, dessen furchtbares Ringen und dessen angstvoller Aufschrei, dergleichen er von seinem Vater nie gehört haben mag, den Knaben mit mitleidigem Entsetzen erfüllt. Dies mitleidige Entsetzen, das ihn sich selbst vergessen läßt, ist es, welches seine Lage bezeichnet, seine Stellung bedingt und in dem Ausdruck seines Gesichtes hervortritt; und gleichwie im jüngern Bruder alle psychische und körperliche Energie in Bewußtlosigkeit hinschwindet, so ist im ältern die Energie körperlicher Anstrengung erst im Beginnen, und so bereitet sich der Augenblick seiner eigenen höchsten Noth und Pein in dem Anblick fremden Schmerzes in der spannendsten und ergreifendsten Weise vor.

Und nun der Vater. Die Lage, in der wir Laokoon vor uns sehn, ist sehr verschieden beurteilt worden, vielfach aber unter dem Einfluß unhaltbarer Voraussetzungen über die Motive der Handlung, welche aus einer unrichtigen Auffassung des Mythus fließen. Unbefangen hat den Laokoon zuerst Heyne betrachtet, welcher denn auch den seitdem ziemlich allgemein und von den berufensten Erklärern angenommenen Satz aussprach, daß das augenblickliche Gefühl der Wunde als Hauptursache die ganze Bewegung Laokoons bestimme. Um völlig die Wahrheit zu treffen, muß dieser Satz noch etwas anders präcisirt werden. Im Gegensatze zu seinen beiden Söhnen finden wir Laokoon in der höchsten und gewaltigsten Bewegung, welche in dieser Lage, wo die bewegenden Extremitäten gehemmt



sind, überhaupt möglich erscheint. Daß diese Bewegung auf rein körperlichen Motiven beruhe, daß sie nicht unter dem Einflusse eines wesentlich seelischen Schmerzes stehe, wie bei dem ältern Sohne oder wie bei der Niobe, dies ist zunächst unwidersprechlich klar, aber weiter ist es ein Irrthum, wenn man die Bewegungen Laokoons wesentlich aus dem Bestreben sich aus den umstrickenden Schlangenknoten loszuwinden ableitete und annahm, wenigstens in diesem Punkte stimme die Gruppe mit der Schilderung Vergils in dem Verse:

Ille simul manibus tendit divellere nodos

überein[81]); genauere Betrachtung zeigt, und das muß hier aufs bestimmteste ausgesprochen werden: die Bewegungen Laokoons sind überhaupt nicht mehr auf einen bewußten Zweck gerichtet, sondern hangen in erster Linie von dem ihn durchzuckenden, überwältigenden Schmerz des tödtlichen Schlangenbisses und daneben von einem gleichsam instinctiven Antagonismus gegen die Schlangenumschnürungen ab.

Um sich hiervon zu überzeugen, folge man den Bewegungsmotiven von Glied zu Glied. Das linke Bein ist mit der höchsten Anspannung der Musculatur ausgestreckt, aber nicht etwa, um den Körper aus der sitzenden Stellung zu erheben, denn der Fuß stemmt sich nicht einmal fest und senkrecht gegen den Boden, den er vielmehr nur mit der Spitze verhältnißmäßig leicht und in einer schrägen Richtung berührt. Gälte es ein Streben, sich aus dem Sitze zu erheben, so müßte hierzu ferner vorwiegend nicht dieses, sondern das gebogene rechte Bein in Anspruch genommen werden, und zwar durch festes Auftreten mit der Sohle auf den Boden. Nun aber schwebt nicht allein der rechte Fuß über dem Boden, ohne ihn zu berühren, sondern das Bein wird im Knie zusammengezogen, und die Ferse drückt gegen den Altar, während die Zehen krampfhaft zusammengekrümmt sind. Diese Action aber läuft jedem denkbaren Zwecke so schnurstracks zuwider, daß sie nimmermehr aus bewußter Absicht hervorgehn, sondern lediglich aus der unwillkürlichen Reflexbewegung des Schmerzes abgeleitet werden kann. Ähnliches gilt von dem echten linken Arm. Man hat das Bewegungsmotiv dieses Armes dahin erklärt, Laokoon suche den Kopf der Schlange, die sich in seine Weiche festgebissen hat, loszureißen, „den giftigen Rachen aus der Wunde loszuschnellen[82])“; das ist nicht gradezu unrichtig, insofern der Schmerz des Bisses diese Bewegung der Hand, wie diejenige der linken Hand des jüngern Knaben veranlaßt hat, aber der Ausdruck muß, um völlig wahr zu sein, eine nicht unwesentliche Modification erleiden. Hingreifend wo er den Biß empfand, hat Laokoon die Schlange gepackt, aber nur wie zufällig und offenbar viel zu fern von ihrem Kopf, um sie wirkungsvoll von sich wegdrängen zu können; auch bewegt sich die Hand nicht sowohl vom Körper ab, wie dies der Fall sein müßte, um die Schlange zu entfernen, sondern am Schenkel hinunter, und zwar so, daß an dieser Streckbewegung des Armes wie an derjenigen des Beines an derselben Seite, es ist die verwundete, der krampfhafte Schmerz einen wesentlichen Antheil hat. Nur der rechte Arm scheint allem bisher Gesagten zu widersprechen, da er augenscheinlich gegen die fest mit der Hand gepackte Schlange emporringt. Aber dieser Arm ist von Giovanni Montorsoli restaurirt, folglich in keiner Weise maßgebend; er ist aber obendrein, wie jetzt mit vollster Übereinstimmung angenommen wird, falsch restaurirt[83]). Die wahrscheinlich richtige Haltung des rechten Armes zeigt die



hier unten stehende Zeichnung (Fig. 135); der Schwanz der Schlange ist um die Schulter geringelt, der Arm kämpft nicht gegen das Thier, sondern die Hand greift seitwärts an das Haupt, an dem eine durch moderne Abglättung in eine Fläche verwandelte Stelle im Haar ihre ursprüngliche Berührung aufs unzweifelhafteste verbürgt. Und demnach kann auch in der Handlung dieses Armes von einer zweckentsprechenden, bewußten Bewegung der Gegenwehr gegen die Schlange nicht entfernt die Rede sein, während sie die unfreiwillige Bewegung des überwältigendsten Schmerzes mit derselben Wahrheit und Natürlichkeit vergegenwärtigt wie die Handlung der anderen Extremitäten. Aber nicht allein die Glieder zeigen uns die Herrschaft dieses furchtbaren Schmerzes über den mächtigen Körper Laokoons, eben so deutlich erkennen wir dieselbe in den unter diesem Gesichtspunkte mit großer Meisterschaft dargestellten Bewegungen des Rumpfes. Denn diese Bewegungen sind durchaus diejenigen eines Menschen, der sich unter den heftigsten Qualen windet und krümmt, Qualen, die uns um so grauenvoller erscheinen, je kräftiger der leidende Körper und je mächtiger dessen Reaction gegen den Schmerz ist. Gewaltsam ist die linke Seite des Leibes eingezogen, die rechte Brust hervorgetrieben, das Haupt zurück und auf die linke Seite geworfen, mit der höchsten Anstrengung sind alle Muskeln angespannt, und doch ist alle diese Anstrengung nicht nur erfolglos, sondern zwecklos, es ist das Ringen eines unrettbar Verlorenen.



Fig. 135. Richtige Haltung des rechten Armes bei dem Vater und dem jüngern Sohne.

Prüfen wir jetzt, wie sich zu diesen schmerzlichen Bewegungen des Körpers der Kopf und der Ausdruck des Gesichtes verhalte. Zunächst ist klar, daß sich in dem gewaltsamen Zurückwerfen des Kopfes die Heftigkeit der Bewegungen des ganzen Körpers fortsetzt, und schwerlich wird man in Abrede stellen können, daß auch die Art dieser Bewegungen in derjenigen des Halses wiederkehre. In einem Hinaufblicken zum Himmel, wie bei Niobe, sei es zu welchem Zwecke es sei, darf das Motiv dieser Wendung des Gesichts nach oben nicht gesucht werden, was festzustellen nicht allein deshalb von Wichtigkeit ist, weil das Motiv von früheren, berühmten Erklärern in der bezeichneten Weise mißverstanden worden, sondern auch und ganz besonders deshalb, weil die Consequenzen der Beurteilung dieses Motivs sich auf diejenige des Gesichtsausdruckes und der gesammten Situation erstrecken, in welcher Laokoon sich befindet. Denn, wer annimmt, Laokoon blicke zum Himmel empor, wie Niobe, der muß nothwendig voraussetzen, daß in ihm noch geistige und sittliche Bewegungen unabhängig von den Empfindungen des physischen Leidens thätig seien. Und wenn wir nach genauerer Einsicht in den Mythus auch nicht mehr glauben werden wie Winckelmann, Laokoon drücke eine Regung von Unmuth aus über ein unverdientes, unwürdiges Leiden, oder wie Visconti, es sei erkennbar, daß er auch noch in diesem Zustande seinen

Eifer gegen das hölzerne Pferd nicht bereue, sondern im vollen Gefühle seiner Unschuld dem Himmel mit Nachdruck seine Ungerechtigkeit vorwerfe, so wird eine solche Voraussetzung doch der ohnehin schon so schwer zu bewahrenden oder zu erlangenden Unbefangenheit der Betrachtung Eintrag thun. Bedingt sie ja doch gleich die weitere Alternative, entweder, das physische Leiden Laokoons habe nicht den Grad von Heftigkeit erreicht, auf dem es eben den ganzen Menschen beherrscht und in Anspruch nimmt, oder, — da diese Annahme durch die fast krampfhaften Windungen des Körpers sofort ihre Widerlegung findet — wie Winckelmann glaubte, Laokoon offenbare eine besondere Erhabenheit des Geistes und Stärke der Seele im Ringen mit der Noth, also etwas über menschliche Natur Heldenhaftes, was, wie schon Welcker hervorgehoben hat, auf Täuschung beruht, und durch den Charakter Laokoons als Mensch und Priester in keiner Weise motivirt sein würde.

Wer vollkommen unbefangen an die Betrachtung des Kopfes und an die Prüfung seines Ausdruckes geht, der wird unmittelbar empfinden, daß der Kopf mit dem Körper durchaus in Übereinstimmung stehe, und zwar sowohl in dem was in den Zügen ausgedrückt ist, als auch in der Art des Vortrags. So wie im Körper der höchste Grad physischen Schmerzes mit der größten Natürlichkeit und Rückhaltlosigkeit dargestellt ist, so ist auch der Kopf auf das höchste Pathos, ein Pathos der heftigsten, augenblicklichsten Art berechnet. Es ist freilich, und grade auf Anlaß des Laokoon so viel von der Mäßigung als dem Gesetze der Darstellung starker Affecte in der griechischen Kunst, von dem Herabsetzen des Ausdrucks auf ein minderes Maß als das von der Natur geforderte die Rede gewesen, daß es paradox erscheinen mag zu behaupten, von dieser Mäßigung im Ausdrucke sei thatsächlich wenig vorhanden. Und doch muß dies behauptet und damit der Richtung gefolgt werden, welche die Erklärung des Laokoon von Lessings Zeiten bis auf die unseren eingeschlagen hat. Lessing stellte noch in Abrede, daß Laokoon schreie, nicht ein Schrei wie bei dem Laokoon Vergils, nur ein Seufzer entringe sich diesem Munde; Welcker dagegen sagt, es lasse sich nicht behaupten, daß der Mund nicht zu Angstruf und Klaggeschrei geöffnet sei, und Brunn, es sei gewiß, daß der Mund geöffnet sei um deutliche, vernehmliche Schmerzenslaute auszustoßen. Dem wird man beistimmen müssen[84]), und fast möchte man sagen, daß der Laokoon der Gruppe sich in diesem Punkte mit demjenigen Vergils berühre, der:

Clamores simul horrendos ad sidera tollit,

nur daß freilich sein Klaggeschrei nicht in wilden, regellosen Tönen besteht, die sich wie dasjenige des vergilischen Laokoon mit dem Brüllen eines verwundeten Stieres vergleichen lassen. Aber, wird überhaupt das Schreien, Jammern oder sage man Stöhnen des Laokoon zugegeben[85]), so steht es mißlich um die Behauptung, Laokoon beherrsche noch seinen Schmerz durch moralische Kraft so weit, daß der Ausdruck desselben nur das geringste Maß scheine, welches die Natur unter den gegebenen Umständen verlange. Denn eben darin offenbart sich ja die moralische Kraft im Leiden, daß wir den Aufschrei, das Lautwerden des Schmerzes niederkämpfen. Und wenn zu weiterer Unterstützung der Annahme, Laokoon besitze und zeige noch diese moralische Kraft, darauf hingewiesen worden ist, ohne dieselbe würde der Ausdruck mit der Handlung im Widerspruche stehn, denn ohne sie würde auch der ganze Widerstand aufhören müssen, welchen Laokoon den

feindlichen Mächten noch leistet, nun, so haben wir ja im Vorhergehenden gesehn, daß dieser Widerstand, so fern er ein bewußter und zweckentsprechender ist, aufgehört hat, daß von demselben überhaupt nicht die Rede sein kann, und deshalb dürfen wir den Satz wohl umkehren und sagen: da bereits aller bewußte Widerstand gegen die Schlangen aufgehört hat, da Laokoon durchaus von den Schmerzen beherrscht wird, so würde der Ausdruck des Gesichtes mit der Handlung im Widerspruch stehn, wenn Laokoon noch moralische Kraft in der Beherrschung der Leiden offenbarte. Wer aber behauptet, Laokoon müsse vermöge der Würde seines Standes auch den heftigsten Schmerz beherrschend gedacht werden, der wolle doch nicht vergessen, wie Sophokles seinen Philoktetes sich geberden, wie er ihn schreien und winseln läßt, wenn der Schmerz in seinem wunden Fuße zum übermannenden Ausbruch kommt, den Philoktetes, der doch, bei mindestens gleicher Würde des Standes, als Heros und Krieger ein noch ganz anderer Mann war, als der Priester Laokoon.

Haben wir uns nun überzeugt, daß Laokoon jammere und daß er jammern müsse, so werden wir auch einsehn, daß der Schmerz sich in den Zügen des Antlitzes mit derselben Heftigkeit äußere und äußern müsse, wie in den krampfhaften Bewegungen des Körpers und wie in dem Schreien des Mundes. Und in der That ist dies Antlitz grade in allen den Theilen, welche vom Schmerz in ihrer Lage und Gestalt verändert werden, in einer Weise gewaltsam bewegt, wie in kaum einem zweiten Werke der antiken Kunst außer in den pergamener Gigantomachiereliefen in einer Anzahl von Gigantenköpfen. Alle größeren Flächen, wie Stirn und Wangen, sind, wie Brunn richtig schildert, durch das Hervortreten der einzelnen Muskeln zerrissen, und die Anspannung derselben ist an einigen Stellen so gewaltig, daß es unmöglich wird, sich von den darunterliegenden festen Theilen des Knochengerüstes genügende Rechenschaft zu geben. Ähnliches gilt von der Behandlung des Haares am Haupt und im Bart, welches nirgend in größeren Massen zusammenhält, sondern sich überall in eine Menge einzelner kleiner Partien theilt. Wem das über das Gesicht Gesagte zu stark erscheint, der möge nicht allein, nach Brunns Anweisung, die Gruppe (selbst den Abguß) einmal bei künstlicher Beleuchtung betrachten, welche dieselbe in ihrer Gesammtheit in das vortheilhafteste Licht setzt, und bei der die Zerrissenheit im Antlitz mit solcher Bestimmtheit hervortritt, daß sie Niemand wird läugnen können, während helle Tagesbeleuchtung, zerstreutes und flaches Licht die meisten im Marmor thatsächlich vorhandenen Einzelheiten verschwinden läßt, sondern der wolle ganz besonders nicht nach d e m Eindrucke allein urteilen, den die am meisten und leichtesten gesehene Profilansicht des Kopfes von der Seite des ältern Sohnes her macht. Denn in d i e s e r Ansicht kommen die Furchen auf Stirn und Wangen so gut wie gar nicht zum Vorschein, und eben deshalb verliert der Ausdruck an der ihm eigenen Schärfe und wird fast klagend, ja in dieser Ansicht wird man jene Wehmuth unschwer wahrnehmen, die nach Winckelmann wie ein trüber Duft auf Laokoons Augen schwebt, die auch Welcker anerkennt, und von der Winckelmann meint, es sähen sie nur Sonntagskinder; in jeder andern Ansicht wird der Ausdruck des Kopfes durch Wehmuth nur sehr unvollkommen bezeichnet, jede andere Ansicht aber ist für die Auffassung des wahren und ganzen Charakters des Kunstwerkes mehr zu empfehlen als eben diese des Profils.

Wenn sich hoffen läßt, daß bei einer richtigen, allseitigen und unbefangenen



Betrachtung des Laokoonkopfes die Beschauer die Überzeugung von dem heftigen, sehr wenig gemäßigten Vortrag des Ausdruckes erhalten werden, so wird auch für die Behauptung die Zustimmung kaum fehlen, daß der Ausdruck wesentlich und durchaus überwiegend derjenige physischen Schmerzes sei. Er ist dies ganz gewiß in dem Grade, daß es unmöglich sein wird, in irgend einem Zuge ein anderes als physisches Leiden nachzuweisen. Damit soll nun freilich nicht gesagt sein, Laokoon leide schlechthin nur physisch, denn das läßt sich ja überhaupt niemals sagen, so lange ein Mensch Bewußtsein hat, welches schließlich auch zur physischen Schmerzempfindung nothwendig ist. Man kann sich fast ganz Goethes schöne Worte aneignen: „fern sei es von mir, daß ich die Einheit der menschlichen Natur trennen, daß ich den geistigen Kräften dieses herrlichen Mannes ihr Mitwirken abläugnen sollte. Angst, Furcht, Schrecken, väterliche Neigung(?) scheinen auch mir sich durch diese Adern zu bewegen, in dieser Brust aufzusteigen, in dieser Stirn sich zu furchen; gern gesteh' ich, das mit dem sinnlichen auch das geistige Leiden auf der höchsten Stufe dargestellt sei", aber noch viel unbedingter giltig erscheint die Warnung, mit der Goethe diesen Satz schließt: „nur trage man die Wirkung, die das Kunstwerk auf uns macht, nicht zu lebhaft auf das Werk selbst über." Sehr richtig wendet Brunn diese Warnung besonders auf das Bestreben an, den Ausdruck zu zergliedern oder zu zerspalten, um etwa in dem einen Zug einen sinnlichen, in dem andern irgend einen geistigen Schmerz bestimmter Art nachzuweisen, und auch darin ist demselben nur durchaus zuzustimmen, wenn er sagt, wer den Kopf getrennt von der Gruppe betrachtet, der wird sicherlich darauf verzichten, das Einzelne des Ausdrucks in bestimmten Richtungen nachzuweisen, ja kaum im Stande sein, die Wirkung, welche der Kopf beim Anblick der ganzen Gruppe gemacht hat, sich überhaupt wieder deutlich zu vergegenwärtigen: so sehr ist dieser vom Ganzen abhängig und eben nur im Zusammenhange mit den äußerlichen, körperlichen Motiven der Handlung verständlich, weil er zuerst und zumeist nur ein Ausfluß dieser Motive ist.

So viel zur Schilderung der Gruppe in ihrer thatsächlichen Erscheinung. Es wird sich weiterhin die Gelegenheit bieten, die hier gewonnene Erkenntniß der Situation, in welcher sich die drei Personen befinden, für die Beurteilung der künstlerischen Erfindung und Composition der Gruppe zu verwerthen, zunächst aber wird unter dem Eindruck, welche die unbefangene Betrachtung der dargestellten Handlung auf uns machte, ein erneuter Rückblick auf den Mythus und auf das Verhältniß zu werfen sein, in welchem die Gruppe zum Mythus steht.

Hier dürfte es nun nicht ganz überflüssig sein, im Vorbeigehn daran zu erinnern, daß die Künstler ohne Zweifel wirklich die mythische oder poetische Tradition vor Augen gehabt haben [86]. „Als Behandlung einer willkürlich, blos künstlerisch gestellten Aufgabe oder eines blos denkbaren Falles läßt sich", wie Welcker hervorhebt, „das Werk schon darum nicht betrachten, weil es in allen wesentlichen Umständen mit der Fabel übereinstimmt, und diese daher dem Zuschauer auch wider den Willen der Künstler einfallen würde, wenn sie etwa selbst gewünscht haben könnten, sie im Stillen als Anlaß zu sogenannten Akademiefiguren zu benutzen." Dies aber hat den Künstlern so fern gelegen, daß sie vielmehr, so weit wie sie es vermochten, geflissentlich Alles hervorgehoben haben, was das Kunstwerk als Darstellung des Mythus charakterisirt: die Priesterlichkeit Laokoons und seiner Söhne, die Hinzufügung des Altars, an dem soeben geopfert



werden sollte, und dessen Besudelung und Entheiligung durch das Blut des Priesters in den Augen eines griechischen Beschauers das Pathetische der Scene wesentlich verstärken mußte, die besonders von Welcker gut hervorgehobene Planmäßigkeit in der Art, wie die Schlangen alle drei Personen umstricken, und durch welche sie sich ausdrucksvoll als die Boten des Richters zu erkennen geben, welche wissen, was sie sollen, endlich und ganz besonders die übernatürliche Schnelligkeit ja Augenblicklichkeit, mit welcher der wiederum übernatürlich schmerzhafte Giftbiß der Schlangen seine volle Wirkung ausübt. Wenngleich aber auch die Gruppe sich vermöge der Hervorhebung dieser Umstände für den aufmerksamen Betrachter sehr bestimmt als die Darstellung einer einmaligen, eben der in Rede stehenden mythischen Begebenheit zu erkennen giebt, so darf doch jetzt, nachdem die Gruppe genau zergliedert worden, der oben ausgesprochene Satz: das Kunstwerk stellt nichts Anderes dar, als die Katastrophe in ihrer nackten Thatsächlichkeit, mit Zuversicht wiederholt werden. Um mehr als nur diese Katastrophe in ihrer nackten Thatsächlichkeit zu empfinden, muß man zu der Betrachtung des Kunstwerkes nicht allein die Kenntniß des Mythus im Allgemeinen mitbringen, sondern ganz speciell diejenige der wahrscheinlich besonders von der Tragoedie durchgearbeiteten ethischen Begründung desselben. Und wie wenig das Jedermanns Sache sei, das lehrt uns Viscontis Irrthum über den ethischen Gehalt des Mythus. Dies gilt aber nicht nur von uns modernen, sondern auch von den antiken Beschauern der Gruppe, welchen der Mythus in seinem Zusammenhang und in seinem ethischen Kern gegenwärtiger war, als uns. Freilich konnte das Kunstwerk nur zu einer Zeit entstehn, in welcher das Bewußtsein der Sage und die Kenntniß der diese Sage durchbildenden Poesie durchaus lebendig war, freilich wurde der griechische Beschauer in einer Zeit, in welcher griechische Tragoedien noch aufgeführt wurden, durch die oben hervorgehobenen besonderen Umstände der Darstellung lebhafter als wir an den Mythus erinnert, allein von außen hinzubringen mußte man die Kenntniß des Mythus zu jeder Zeit, aus der Gruppe selbst leuchtete der ethische Kern und Zusammenhang der Sage dem antiken Beschauer grade so wenig entgegen wie dem modernen.

Dies ist der erste Grund, warum man behaupten darf, der Laokoon sei kein wahrhaft tragisches Kunstwerk. Die tragische Wirkung von Leiden, die wir sehn, beruht wesentlich darauf, daß wir ihren Zusammenhang mit einer Handlung empfinden, deren sittlich nothwendige oder gerechtfertigte Folge sie sind; wo die unmittelbare Empfindung dieses Zusammenhanges fehlt, da wirkt das Pathos nicht tragisch, sondern je nach seinem Grade betrübend oder beängstigend. Dazu kommt aber sofort ein Zweites, worin sich die andere Seite der Ungunst des Verhältnisses offenbart, in welchem sich die Gruppe zum Mythus befindet. Die Anschauung von Leiden wirkt nur dann tragisch, sittlich reinigend auf uns ein, wenn das Maß der Leiden mit der Verschuldung, deren Strafe und Sühne die Leiden sind, in einem Verhältniß steht, welches wir als gerechtfertigt empfinden. Wo dieses Verhältniß überschritten wird, da verwandelt sich unser Gefühl von Furcht und Mitleid in Entsetzen und sittlichen Abscheu, da empört sich unser Gemüth gegen das Übermaß der Strafe. Eine solche Wirkung wird überall da leicht eintreten, wo die Strafe gegenwärtig erscheint, während die Verschuldung lange vergangen, gleichsam verjährt ist, und diese Wirkung wird nur da vermieden werden können, wo entweder die Strafe der Verschuldung unmittelbar folgt, wo sie



den Schuldigen in seiner Sünden Blüthe überrascht, um mit Shakespeare zu reden, oder wo das Kunstwerk auf das Moment der frühern Verschuldung in leicht erkennbaren, unzweifelhaften Zügen hinweist, wo die Schuld im Bewußtsein des Gestraften gleichsam wieder gegenwärtig wird. Nun ist aber in der Gruppe von dem Allen grade das Gegentheil der Fall: die langverjährte Schuld kann, schon vermöge ihrer besondern Natur, hier auch nicht einmal andeutungsweise wiederholt und gegenwärtig gemacht werden, wie dies die Poesie vermochte, indem sie Laokoon in den der Katastrophe vorhergehenden Scenen schuldbewußt, die Strafe der Gottheit fürchtend darstellte. Dem Kunstwerke fehlt aber auch jede bestimmte Hinweisung auf die Schuld als Motiv der Strafe, denn daß diese Kinder, die hier mit dem Vater gräßlich untergehn, in Sünde gezeugt und geboren sind, wer will es erkennen? Und endlich, wer will es unternehmen in Laokoons Haltung und Angesicht das Merkmal des Schuldbewußtseins nachzuweisen in hinreichend stark ausgeprägten Zügen, um dieser über die Maßen furchtbaren Strafe das Gleichgewicht zu halten? Die unausweichliche Consequenz aus diesen Erwägungen aber ist, daß der Gruppe des Laokoon, so wie sie vor uns steht, zwei der wichtigsten, ja der grundlegenden Bedingungen eines tragischen Kunstwerkes abgehn.

Um diesen Punkt in das vollste Licht zu setzen, und um dem Einwande zu begegnen, das hier entwickelte Verhältniß zum Mythus sei in der Natur des plastischen Kunstwerks an sich begründet, werfen wir einen vergleichenden Blick auf die Gruppe der Niobe. Auch die Niobegruppe stellt uns unmittelbar nur die Katastrophe dar, aber in dieser Katastrophe offenbart sich uns der Mythus in seinem ganzen Zusammenhange. In den schmerzlich, entsetzt oder trotzend nach oben gewendeten Blicken fast aller Personen erkennen wir die Anwesenheit der nicht dargestellten rächenden Gottheiten und das Bewußtsein dieser Anwesenheit bei den handelnden Personen, in Niobes fester Haltung auch noch in dem Augenblick des höchsten Leidens, auch noch in dem Augenblicke, wo die Natur der Mutter in hervorbrechenden Thränen über die Größe und den Stolz der Heroine zu siegen beginnt, ja auch noch darin, daß die erhabene Frau den triumphirenden Göttern diese Thränen verbergen will, in allen diesen Zügen steht uns ihre Verschuldung, ihre Überhebung gegen die Gottheit, ihr aufflammender Stolz in den Tagen des Glückes in klaren Zügen vor Augen, und darin, daß sich Niobe auch jetzt nicht beugt, wird diese Verschuldung gegenwärtig gemacht, im Augenblick der Strafe wiederholt. Und wiederum darin, daß sich Niobe von dieser Strafe nicht vernichten, ja kaum einmal besiegen läßt, setzt sie dieselbe, furchtbar, wie sie sein mag, in ein ausgeglichenes Verhältniß zu der Größe ihrer Schuld. Das ist es, warum Niobe so erhaben ist und uns im Anschauen erhaben stimmt, warum sie uns das Bewußtsein von der ganzen Größe und Würde der Menschheit wach ruft, während ihre hervorbrechenden Thränen uns das endliche Unterliegen der Creatur gegenüber göttlicher Übermacht empfinden lassen und jenem Grundaccord der Erhabenheit die weicheren Klänge der Furcht und des Mitleids beigesellen. Und eben darum wirkt die Gruppe der Niobe tragisch, eben darum erkennen wir in ihr das im höchsten und eigentlichsten Sinne tragische Kunstwerk der Griechen.

Laokoon aber? — Wenn Dannecker bekennt, er habe den Laokoon nie lange beschauen können, sondern sein Blick habe sich, wenn er ein anderes schönes Werk neben ihm gesehn, immer unwillkürlich von ihm weggewendet, wenn



Welcker den Grund hiervon „mehr als in etwas Anderem, mehr als in der üblen Ergänzung des Armes, mehr auch als in den Schlangen, deren Windungen bei aller Kunst ein Grauen hervorbringen, in dem Kläglichen in dieser Art von Marterthum“ sucht, so scheinen diese Urteile feingebildeter und geübter Kunstbetrachter, denen sich andere an die Seite setzen lassen, nicht eben auf eine tragische Wirkung hinzuweisen. Nachdem aber nachgewiesen worden ist, daß dem Laokoon zwei der wesentlichsten Bedingungen eines tragischen Kunstwerkes abgehn, muß hier ein Wort wiederholt werden, das vor Jahren, nicht ohne Anstoß zu erregen, ausgesprochen wurde. Man wird nämlich weiter gehn und sagen dürfen, daß äußere Umstände, die Gewöhnung an den Anblick oder eine gewisse Oberflächlichkeit der Betrachtung, oder die Umgebung des Kunstwerks in unseren Museen, oder endlich die virtuose, zur Schau gestellte Technik, die uns die Gruppe in jedem Augenblick als Kunstwerk, als Marmor empfinden läßt, und Ähnliches wesentlich mitwirken muß, um ein in uns aufsteigendes geheimes Grauen vor diesem Anblick zurückzudrängen, das sicherlich mehr und mehr hervortritt, je länger und je tiefer wir uns in die Darstellung hineindenken, namentlich wenn wir uns gewöhnen von der die ganze Situation verändernden Restauration Montorsolis abzusehen und uns den Laokoon so vorzustellen, wie die alten Künstler ihn gemacht hatten. Aus der Gruppe selbst heraus wird dieses Grauen freilich einigermaßen durch die sanfteren Gefühle des Mitleids gemildert, welche uns die Kinder einflößen, aber doch nur sehr unvollkommen; um so unvollkommener, je mehr und je kräftiger grade die Kinder unsere Blicke immer wieder auf die Hauptperson und den Mittelpunkt der Gruppe, den Vater, zurücklenken. Wenngleich aber die Gruppe in ihrer Ganzheit minder heftig wirkt, edlere und weichere Gefühle in uns erregt, als dies der Anblick des Laokoon allein vermögen würde, und wenngleich die Künstler ein Recht haben, von uns zu verlangen, daß wir ihr Werk im Ganzen und als Ganzes beurteilen, so muß dennoch bei der durch die vorstehenden Bemerkungen begründeten Behauptung stehn geblieben werden: die Gruppe des Laokoon ist kein wahrhaft tragisches Kunstwerk, und sie ist dies deswegen nicht, weil sie nur pathetisch ist, weil aus dem in ihr dargestellten Pathos keine sittliche Idee uns entgegenleuchtet.

Aber grade vermöge dieses ihres ausschließlich pathetischen Gehalts stellt sich die Gruppe des Laokoon als Vertreterin einer Entwickelungsstufe des Pathetischen in der bildenden Kunst der Griechen hin, welche sich den beiden vorangegangenen Phasen der Entwickelung des Pathetischen durchaus organisch, durchaus als ein nothwendiger, wenngleich schon entartender Fortschritt anschließt. Die alte Kunst vor Phidias ist noch gar nicht pathetisch, sondern hat nur pathetische Gegenstände in Kampfgruppen, wie die von Aegina. Aber nicht der Gegenstand an sich bestimmt die Art des Eindrucks, den ein Kunstwerk auf das Gemüth des Beschauers ausübt, und mithin seinen ideellen Charakter, sondern der Ausdruck, welchen der Künstler den handelnden Personen verliehen hat, bedingt den Eindruck den wir von einem Kunstwerk empfangen und somit dessen Charakter. Da nun die Kunst vor Phidias ihren Gestalten überhaupt noch keinen charakteristisch psychischen Ausdruck zu verleihen vermag, so kann sie auch noch kein Pathos darstellen und nicht oder nur in dem abgeschwächten Grade pathetisch auf uns wirken, den der Anblick rein körperlicher Leiden, wie z. B. des sterbenden Heros vom Ostgiebel von Aegina (Bd. I, S. 134 und 136) bedingt. Das Pathetische be-



ginnt in der Plastik mit Phidias, welcher freilich in der Verkörperung der Idee absoluter Göttlichkeit den Schwerpunkt seines Schaffens findet, aber dessen Kunst doch keineswegs auf die Darstellung bedingungs- und leidenschaftsloser Göttlichkeit beschränkt ist. Im Gegentheil hat die Kunst der phidias'schen Epoche in Giebelgruppen, Metopen und Friesen auch Handlungen dargestellt, welche ihrem Gegenstande nach durchaus pathetisch sind, Handlungen, bei denen die betheiligten Personen in hohem Grade unter dem Einflusse des Affects, der Leidenschaft, ja starker Leidenschft stehn. Wer behaupten wollte, auch in diesen Kunstwerken, wie in denen der alten Zeit, liege das Pathetische nur noch im Gegenstande, nicht auch im Ausdrucke der handelnden Personen, den würden die Monumente Lügen strafen. Man denke nur an die westliche Giebelgruppe des Parthenon mit ihrem zornglühenden Poseidon. Und dennoch können wir uns auf eben diese Monumente berufen, wenn wir sagen, der Eindruck, den sie auf den Beschauer hervorbringen, sei nicht oder nur in Ausnahmefällen, hauptsächlich nur da ein pathetischer, wo wir die Theile der Gesammtcomposition getrennt vor uns haben, während sie durchaus nur ethisch wirken, nur die triumphirende Macht der Idee uns zum Bewußtsein bringen, welche aus der Handlung spricht, sobald wir sie in ihrer Gesammtheit auffassen. Der Grund hiervon aber liegt einerseits, und das wird besonders von den Friesreliefen gelten, darin, daß der Gesichtsausdruck, der nächste Spiegel der erregten und leidenden Seele, in den Kunstwerken dieser Zeit noch wenig durchgebildet ist, andererseits bei den großen statuarischen Compositionen der Tempelgiebel außerdem in dem Umstande, daß der Schwerpunkt in diesen Darstellungen viel mehr auf den ideellen Gehalt der Handlungen als auf die Handlungen selbst in ihren augenblicklichen pathetischen Motiven fällt, und daß demgemäß der pathetische Ausdruck in den handelnden Personen nur in zweiter Linie hervortritt und auf dasjenige Maß beschränkt ist, welches die Wahrheit der Handlung erforderte. So ganz besonders z. B. in der westlichen Parthenongiebelgruppe; hier ist das Pathos im Poseidon stark genug vorgetragen, und doch, wer denkt vor dem Ganzen an Poseidons Zorn, wer nicht vielmehr einzig und allein daran, daß aus dem hier dargestellten Streit Athena als die Herrin Attikas hervorging! Auf seiner ersten Entwickelungsstufe also ist das Pathetische in der Plastik dem Ethischen und der Idee durchaus untergeordnet.

Zu selbständiger Geltung und Bedeutung gelangt dasselbe auf der zweiten Entwickelungsstufe durch Skopas und Praxiteles, zu deren Werken Compositionen wie diejenige des Westgiebels von Olympia den Übergang bilden. Gleichwie Phidias in der Verkörperung des absolut Göttlichen den Schwerpunkt seiner Kunst gefunden hat, wie er überall von der reinen Idee ausging, so stellen Skopas und Praxiteles das Göttliche als ein gesteigert Menschliches dar und gehn dabei vom Pathos aus, in welchem diejenige Bedingtheit des Menschlichen liegt, der auch das Göttliche unterliegen kann, ohne aufzuhören göttlich zu sein. So in ihren Einzelbildern. In Gruppen aber stellen sie Handlungen dar, deren ganze Bedeutung auf dem Pathos beruht. Das beste Beispiel ist die Gruppe der Niobe. Die Niobegruppe ist ohne das Pathos der Mutter undenkbar[87]), dies Pathos bildet den Schwerpunkt der ganzen Composition, welche auch durchaus pathetisch auf uns wirkt. Die Gruppe der Niobe ist ein pathetisches Kunstwerk im höchsten und eigentlichsten Sinne, aber sie ist kein ausschließlich pathetisches Kunstwerk, ihr Pathos ist der Träger einer Idee, der Idee des Triumphs göttlicher Macht über menschliche



Größe und zugleich menschlicher Erhabenheit gegenüber göttlicher Übermacht, einer Idee, die uns erhebt und demüthigt in einem Augenblick, aber einer Idee, welche einzig und allein durch dieses Pathos der Gruppe zur Anschauung gebracht werden kann. Auf der zweiten Entwickelungsstufe ist also das Pathetische in der Plastik der selbständige Träger des Ethischen und der Idee.

Die dritte Entwickelungsstufe, die letzte überhaupt mögliche, bezeichnet am vollkommensten der Laokoon. Das in der Niobe selbständig und selbstbedeutend gewordene Pathos ist im Laokoon ausschließlich geworden, es ist von der Idee gelöst; die Gruppe des Laokoon an sich wirkt nur pathetisch auf den Beschauer; was der Mythus von ethischem und ideellem Gehalte besaß, grade das ist in die Gruppe nicht übergegangen. In dieser Hinsicht steht der Laokoon, welchen Werke wie Silanions Iokaste und Aristonidas' Athamas (oben S. 84 und 261) vorbereiten, fast allein in der bildenden Kunst, denn die sterbenden Barbaren der pergamenischen Schule könnten wir nur in so fern mit ihm parallelisiren, als wir sie für sich allein auffassen dürften, und dasselbe gilt von den unterliegenden Giganten des großen Altarreliefs. Nur die Gruppe der trallianischen Meister, Zethos' und Amphions Rache an Dirke (der Farnesische Stier), ist unter den auf uns gekommenen Bildhauerwerken dem Laokoon in dem Princip der Kunst verwandt, da sie eben wie der Laokoon nur die Katastrophe eines Mythus zur Anschauung bringt, eine Katastrophe voll des höchsten Pathos, aus dem eben so wenig eine Idee hervorleuchtet wie aus der Gruppe des Laokoon. Aber die ebengenannten sind freilich auch Kunstwerke, welche mit dem Laokoon einer und derselben Periode der griechischen Plastik angehören. Denn, daß die Auffassung des Pathetischen, wie wir sie im Laokoon kennen gelernt haben, sich überhaupt nur im engsten Zusammenhange einer ununterbrochen fortschreitenden Entwickelung des Pathetischen begreifen läßt, innerhalb welcher sie ihre durchaus natürliche Stelle findet, dies scheint einleuchtend. Und schon allein deshalb sind wir genöthigt, Laokoon unter dem fortwirkenden Einfluß des Pathos der erst jüngst vergangnen skopasischen und praxitelischen Zeit, d. h. in der Blüthezeit der rhodischen Kunst, in der Diadochenperiode entstanden zu denken, und wird es unmöglich, an seine Entstehung in Rom unter Titus zu glauben.

Ehe aber auf die Untersuchung über die Entstehungszeit des Laokoon näher eingegangen, und ehe die Erfindung und Composition der Gruppe von rein künstlerischem Standpunkt aus geprüft wird, muß noch eine Erwägung vorangehn, welche zur gerechten Würdigung des Kunstwerkes von Seiten seines eben besprochenen Verhältnisses zum Mythus und zum ethischen und tragischen Gehalte desselben nicht unwesentlich beitragen wird. Wenn im Vorstehenden zu erweisen versucht wurde, daß die Gruppe uns nur die Katastrophe des Mythus in ihrer nackten Thatsächlichkeit darstelle, daß sie ausschließlich pathetisch und daß das Pathos mit einem Grade von Heftigkeit vorgetragen sei, der an die Grenzen des Schönen streife, so liegen die beiden Fragen nahe, welche für die Charakteristik des Geistes der Künstler von Bedeutung sind, ob erstens die Künstler durch eine andere Erfindung ihr Werk zum Mythus in ein günstigeres Verhältniß hätten setzen, und ob zweitens sie das Pathos weniger heftig und ausschließlich hätten vortragen können. Beide Fragen hangen innig mit einander zusammen und müssen gemeinsam beantwortet werden. Gehen wir vom Pathos Laokoons aus. Das Pathos des Laokoon grenzt deshalb an das Unedle, weil es überwie-



gend, fast ausschließlich in der Darstellung der heftigsten körperlichen Schmerzen besteht. Das ist allgemein empfunden, selbst von denen, welche sich bemühten, im Laokoon neben dem körperlichen Leiden noch ein selbständiges geistiges Pathos nachzuweisen, weil es ohne das Vorhandensein eines solchen um die herkömmliche unbedingte Bewunderung des Kunstwerkes mißlich aussieht. Dennoch wird uns eine doppelte Erwägung lehren, daß die Künstler Laokoon in keiner Weise weniger körperlich und weniger heftig leidend, dagegen mit mehr freien geistigen Regungen ausgestattet darstellen durften. Denn erstens hätten sie durch eine andere Auffassung der Lage Laokoons den besten Theil des Zusammenhangs ihrer Gruppe mit dem Mythus in Gefahr gebracht. Um uns hiervon zu überzeugen, verändern wir in Gedanken einmal das entscheidende Motiv in der Erfindung der Gruppe. Dies entscheidende Motiv ist, daß nicht allein die drei Personen von Schlangen umstrickt und daß zwei von ihnen von den Schlangen gebissen sind, sondern daß die Schlangenbisse auch sofort unter den heftigsten Schmerzen tödtlich wirken. Ohne dies Motiv hätte freilich Laokoon in wesentlich anderer Situation erscheinen können, ja erscheinen müssen, aber damit wäre auch der Mythus geopfert gewesen, denn nur durch die furchtbare Schmerzhaftigkeit und die rasche Tödtlichkeit ihres Bisses erscheinen die Schlangen als übernatürliche Boten der Gottheit, ohne diese Voraussetzungen wären es gemeine Thiere, ihr Biß ein gewöhnlicher Schlangenbiß, der weder in dem Grade schmerzhaft ist noch auch so schnell tödtet. Zweitens würden aber die Künstler durch diese Änderung des Grundmotivs ihrer Erfindung die ganze Einheit der Gruppe in Gefahr gebracht haben. Denn von einem gewöhnlichen Schlangenbiß wäre auch der jüngere Sohn nicht so schnell in die Lage gekommen, in der wir ihn sehn, von einer gewöhnlichen Schlange gebissen müßte er sich in Schmerz und Angst abringen und den Vater zu Hilfe rufen. Und was dann? Entweder hätten die Künstler ihren Laokoon in der Art von der Schlange umschnürt darstellen müssen, wie es der vergilische Laokoon ist, so daß wir sofort einsehn, er könne kein Glied mehr rühren, was plastisch so unschön wie möglich sein würde, oder sie hätten ihn darstellen müssen getheilt zwischen dem Bestreben, die eine Bestie, die ihn beißt, wirksam abzuwehren und dem armen hilflosen Kinde, das neben ihm um Rettung schreit, beizustehn, wie dies in der That auch Vergils Laokoon versucht, bis er völlig umschnürt ist. Hätten sie das nicht gethan, so würde uns ihr Laokoon ein Gegenstand herzlicher Verachtung sein; hätten sie ihn aber thatsächlich bestrebt oder auch nur von dem Wunsche erfüllt gezeigt, dem Kinde neben ihm zu helfen, so würde der Erfolg der gewesen sein, daß der Knabe als der am meisten leidende zur Hauptperson, der Vater zur Nebenperson geworden wäre, wodurch wiederum der Inhalt der Gruppe sich aus dem Untergange Laokoons mit seinen Kindern in die Darstellung eines gefährdeten Kindes verwandelt hätte, welchem Vater und Bruder in verschiedener Weise zu helfen suchen. Daraus geht hervor, daß die Gruppe unter keiner Bedingung Laokoon in der entfernten Möglichkeit, dem Knaben beizustehn, zeigen durfte; und da die plastischen Künstler diese Möglichkeit nicht durch ein abscheuliches Umwickeln des ganzen Laokoon mit Schlangenleibern aufheben konnten, so blieb ihnen keine Wahl, als sie durch die Darstellung so heftiger Schmerzen aufzuheben, daß Laokoon von denselben völlig überwältigt und seiner selbst nicht mehr mächtig erscheint.

Diese Bemerkungen werden hinreichen, um die Gruppe des Laokoon als fertiges Kunstwerk, als Darstellung dieses Gegenstandes aesthetisch zu rechtfertigen, aber freilich noch lange nicht dem Gegenstande selbst nach, den auch die griechische Kunst bis auf die Diadochenzeit offenbar deshalb vermieden hat, weil er nicht zu rechtfertigen ist. Wenn wir nun aber erkannt haben, daß eine andere plastische Darstellung der Katastrophe des Laokoonmythus schwerlich denkbar sei, so mag das zu dem Versuche hinüberleiten, uns die wesentlichen und großen Vorzüge der Erfindung der Gruppe als plastisches Kunstwerk an und für sich zu vergegenwärtigen.

Der größte und unbedingteste Vorzug der Gruppe besteht in der Fülle ihres Inhalts und in ihrem reichen dramatischen Leben. Nicht allein tritt uns das ganze Pathos einer langen Dichtererzählung aus der Gruppe entgegen, sondern keine Art einer dichterischen Darstellung der Scene kann in Hinsicht auf die Fülle der pathetischen Motive und zugleich auf die Macht des Eindrucks auf den Hörer auch nur entfernt mit der Gruppe wetteifern. Der Grund liegt darin, daß die Begebenheit, um die es sich handelt, ihrer Natur nach nur als in einem sehr kurzen Zeitraum verlaufend und durch ihre Acte hindurch sich vollendend überhaupt gedacht werden kann. Die in der Zeitabfolge darstellende Poesie aber muß diese Acte auseinanderziehn und nach einander zum Bewußtsein des Hörers bringen, dessen Aufmerksamkeit und Theilnahme sie in eine lange Spannung ohne einheitlichen Höhepunkt versetzen und in demselben Grade abschwächen und ermüden wird, in welchem sie durch Ausführung im Einzelnen die Fülle der Motive zur Anschauung zu bringen sich bestrebt, während sie zugleich in dem Maße, in welchem ihre Darstellung wächst, die innere Wahrscheinlichkeit der Scene in Gefahr bringt. Diese innere Wahrscheinlichkeit vermag die Poesie nur durch einen möglichst knappen Vortrag zu wahren, bei welchem sie wiederum ein Bedeutendes von dem Reichthum des pathetischen Gehaltes zum Opfer zu bringen hat. Nur die plastische Darstellung der Begebenheit ist im Stande die verschiedenen Acte derselben als neben einander bestehend wiederzugeben und unbeschadet der selbständigen Bedeutung eines jeden derselben auf einen Höhepunkt zusammenzufassen, nur die plastische Darstellung kann die Fülle des pathetischen Gehalts dem Beschauer im engsten Raume und in einem einzigen Augenblick zur Anschauung und zum Bewußtsein bringen, und die Gruppe der rhodischen Meister thut dies in der denkbar vollkommensten Weise. Zugleich ringeln sich die Schlangen um die Glieder der drei Personen, graben sie ihre giftigen Zähne in den Körper des jüngern Sohnes und des Vaters, haucht der tödtlich verletzte Knabe den letzten schweren Seufzer aus, erschlaffen seine Muskeln in Todesmattigkeit, windet sich der Vater in den gewaltigsten Schmerzen und in haarsträubender Angst, schaut der ältere Knabe voll mitleidigen Entsetzens zum Vater empor, und beginnt er seinen erfolglosen Widerstand gegen die Übermacht des Ungethüms, das auch ihn schon zu umstricken angefangen hat und nur den Kopf nach rechts hinüberzuschnellen braucht, um ihn als sichere Beute mit dem tödtlichen Biß zu erreichen. Nicht den zehnten Theil der Zeit, die man braucht, um diese wenigen Zeilen zu durchfliegen, hat man nöthig, um alles hier Gesagte und noch viel mehr an der Gruppe selbst wahrzunehmen und zu empfinden. Wenn Goethe mit vollem Rechte sagt, wir erwarteten vor der Gruppe die Augen schließend bei ihrem Wiederöffnen Alles verändert zu finden, so beruht das nicht am wenigsten auf dieser stau-

nenswerthen Erfindung, welche uns den ganzen und nothwendigen Verlauf der Begebenheit, von einem gewissen Zeitpunkt an, Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft der Hauptperson in den drei Personen thatsächlich mit einem Blicke übersehn läßt. Unter diesem Gesichtspunkte werden wir allerdings, eingedenk des Lessing'schen Ausspruches, jede Kunst solle nur das darstellen, was sie besser als alle anderen Künste darstellen kann, zugestehn, daß Laokoons Tod ein im höchsten Grade glücklich gewählter Gegenstand der bildenden, und vermöge der nur der Plastik im vollen Maße möglichen Beschränkung der Darstellung auf die Hauptpersonen ohne alles zerstreuende Nebenwerk, der plastischen Kunst insbesondere sei.

Mit dem eben besprochenen ersten und größten Vorzug der Gruppe hangt ein anderer eng zusammen, der einerseits seine selbständige Bedeutung besitzt, während er andererseits einen nicht unbeträchtlichen Mangel der Erfindung so geschickt verdeckt, daß ihn die wenigsten Beschauer wahrnehmen: die Abgeschlossenheit der Gruppe nämlich, welche auch die in derselben dargestellte Handlung abgeschlossen scheinen läßt. Wenn soeben rühmend hervorgehoben wurde, daß die Gruppe uns den ganzen und nothwendigen Verlauf der Begebenheit vor Augen stelle, so wurden mit Bedacht die Worte hinzugefügt: von einem gewissen Zeitpunkt an. Dieser Zeitpunkt ist derjenige, wo die Schlangen die drei Personen umwunden hatten; was auf diesen gefolgt ist, die successive Verwundung des jüngern Sohnes und des Vaters und das Unterliegen des erstern, und was jetzt folgen wird, das Unterliegen des Vaters, die Verwundung und der Tod auch des ältern Sohnes: dies Alles giebt die Gruppe und zwar in so augenscheinlicher und zwingender Weise, daß der Phantasie durchaus kein Spielraum bleibt, sich das Ende des Ganzen anders vorzustellen, als die Künster es sich vorgestellt haben. Über das aber, was jenem Zeitpunkte vorauslag, über die Situation, in welcher sich die drei Personnen in dem Augenblicke befanden, welcher dem dargestellten unmittelbar vorherging, darüber, wie sie sich beim Herannahen der Schlangen verhielten, giebt uns die Gruppe nicht allein keine Rechenschaft, sondern darüber macht sie unserer Phantasie auch jede vernünftige Vorstellung unmöglich. Die Gruppe läßt sich nur als ein Fertiges genießen, aber sie läßt sich nicht als ein Gewordenes vorstellen, es sei denn, man nähme an, Laokoon und seine beiden Söhne haben sich in der Weise am Altar zurechtgeordnet, wie wir sie sehn, um sich von den Schlangenknoten umstricken zu lassen, und erst auf ein gegebenes Zeichen die Action begonnen. Das ist mehrfach empfunden worden, am besten aber von Goethe bezeichnet, wenn er sagt: „um die Intention des Laokoon recht zu fassen, stelle man sich in gehöriger Entfernung mit geschlossenen Augen davor; man öffne sie und schließe sie sogleich wieder, so wird man den ganzen Marmor in Bewegung sehn.“ Denn, was heißt dies Anderes, als daß wir das Schauspiel für uns grade auf dem Punkte beginnen lassen, wo die Künstler den Anfang desselben gesetzt haben, und uns der Rechenschaft über die Entwickelung desselben begeben oder überheben? Es ist sehr fein empfunden, wenn Goethe sagt, durch dies Verfahren werden wir die Intention des Laokoon, d. h. doch die Absicht der Künstler des Laokoon recht fassen. Dieser Absicht der Künstler kommen wir entgegen, wenn wir uns mit dem Anblick ihrer Gruppe überraschen, denn eben das haben sie gewollt; sie haben Alles daran gesetzt, durch lebhaften Vortrag des als gegenwärtig dargestellten Momentes und durch augenscheinliche Darlegung der nächstfolgenden das Gemüth des Beschauers in der Art

in Anspruch zu nehmen und seine Aufmerksamkeit in der Art auf das Ende des Dramas zu richten, daß er darüber vergesse, nach dem Anfange zu fragen. Je mehr wir dies thun, desto mehr werden wir die Erfindung der Laokoongruppe bewundern, je weniger wir uns dagegen von den Künstlern voreinnehmen und überraschen lassen, um desto kühler wird unser Urteil über ihre Erfindung der dargestellten Lage der drei Personen ausfallen, bis wir endlich einsehn, daß sich dieselbe aus lebendiger Handlung überhaupt gar nicht entstanden denken läßt, daß aus lebendiger Handlung durchaus und nothwendig eine andere Darstellung des entscheidenden Momentes hätte hervorgehn müssen.

Was aber die Geschlossenheit und Einheitlichkeit der Gruppe und der in ihr dargestellten Handlung anlangt, so scheint eine eigene Untersuchung nöthig, um über deren Wesen zur Klarheit zu gelangen. Denn, wenngleich diese Einheitlichkeit allgemein, ja fast möchte man sagen lebhafter als alle anderen Vorzüge der Erfindung und des Aufbaus der Gruppe empfunden wird, so scheint sie doch noch selten verstanden worden zu sein und von nicht wenigen Erklärern an unrichtiger Stelle gesucht zu werden. Offenbar beruht die Einheit der Gruppe darauf, daß wir den Vater unbedingt als die Hauptperson empfinden. Fragen wir uns aber, warum dies so sei, so kann nicht geläugnet werden, daß hierzu die räumliche Anordnung der Figuren, durch welche Laokoon als Mittelpunkt der Gruppe erscheint, daß die überwiegende Größe des Vaters und die geflissentliche Unterordnung der Söhne, daß endlich die überwiegende Heftigkeit in der Handlung des Vaters dazu mitwirkt, Blick und Interesse auf ihn festzuhalten und immer wieder auf ihn zurückzuführen; aber diesen Umständen allein kann es doch nicht zugeschrieben werden, daß unsere Theilnahme sich fast ganz auf den Vater concentrirt, und daß wir die Söhne neben ihm beinahe vergessen. Die Erklärung dieser Thatsache ist deshalb in dem ethischen Verhältniß der drei Personen zu einander, besonders der Söhne zum Vater gesucht und namentlich ist gesagt worden, der Blick der Söhne sei dem Vater zugewandt, derjenige des ältern in ängstlichem Mitgefühle, der schon halbgebrochene des jüngern in Bekümmerniß oder Verzweiflung, weil er den Vater, von dem allein er Rettung erwartet habe, als unfähig erkenne, ihm zu helfen. Dies würde allerdings die Thatsache erklären, allein die berührte Auffassung des jüngern Sohnes besteht offenbar nicht zu Rechte, ihr gegenüber muß es vielmehr richtig beobachtet heißen, wenn Brunn schreibt: „sehen wir von dem einzigen Blicke des ältern Sohnes nach dem Vater ab, so finden wir, daß Jeder für sich, von dem Andern gänzlich unabhängig handelt.“ Die wahre Lösung des Problems deutet Feuerbach an, wenn er darauf hinweist, durch die Hinzufügung der Söhne sei das gellende Unisono des Pathos in einen plastischen Dreiklang aufgelöst; denn eben in diesem Dreiklang liegt die Einheit und Ganzheit der Gruppe. Aber dieser Dreiklang muß richtig aufgefaßt werden: er besteht darin, daß die im Vater gegenwärtigen Qualen im sterbenden jüngern Sohne bereits von der Ruhe des eben eintretenden Todes gelöst erscheinen, während sie sich für den ältern Knaben erst vorbereiten. Der Grundton, den der Vater angiebt, klingt im ältern Sohne erst an, im jüngern klingt er aus; im ältern Sohne sehn wir den Beginn, im Vater die höchste Entwickelung, und im jüngern Sohne den Ausgang der Handlung. Darin liegt ihre Einheit und Geschlossenheit, darin auch die Möglichkeit, daß sich unserer Spannung und Erregung im Anblick der Gruppe ein Gefühl von Beruhigung bei-



mische, ohne welches die Gruppe ein gradezu unerträglicher Anblick sein würde, darin endlich liegt es, daß die Söhne kein selbständiges Interesse für sich in Anspruch nehmen. Andererseits wird man leicht fassen, daß dieser plastische Dreiklang, welcher in dem Contraste der Situation der drei Personen besteht, in demselben Maße dem Unisono genähert wird, in welchem wir die drei Situationen als einander verwandt betrachten, in demselben Maße, in welchem man bei dem jüngern Sohne noch gegenwärtiges Leiden, wie beim Vater, und bei diesem noch von seinen physischen Schmerzen unabhängiges geistiges Pathos, wie bei dem ältern Sohne, zu erblicken glaubt.

Wenn wir hoffen dürfen, durch solche Erwägungen der tiefdurchdachten Erfindung der Gruppe in ihren hohen Vorzügen gerecht geworden zu sein, ohne gleichwohl gegen deren fast unvermeidliche Mängel die Augen zu verschließen, so möge nun versucht werden, in ähnlicher Weise die materielle und formale Composition der Gruppe zu würdigen.

Zuerst die Schwierigkeit dieser Composition. Dieselbe wird uns am schnellsten und am klarsten zum Bewußtsein kommen, wenn wir bedenken, wie einzig in seiner Art, ja wie gradezu unerhört der Gegenstand ist, welchen die Künstler darzustellen unternahmen. Alle bis auf den Laokoon von der griechischen Plastik dargestellten Handlungen, selbst die am kühnsten erfundenen, hatten in der Wirklichkeit des Lebens ihre näheren oder entfernteren Analogien, in denen sie vom beobachtenden Künstler studirt, aus denen ihre künstlerische Erfindung und Composition abgeleitet werden konnte; für die in der Laokoongruppe vorgehende Handlung fehlte jede auch nur entfernt denkbare Analogie, denn diese Handlung gehört kaum noch dem Gebiete des Wahrscheinlichen, geschweige dem des Wirklichen sondern nur demjenigen des Möglichen an. Die hier dargestellte Handlung mußte also ihrem innersten Wesen nach durchaus frei erfunden werden. Denn, wollte man auch annehmen, die Künstler haben bei der schließlichen Ausführung lebende Modelle vor Augen gehabt, so ändert das die Nothwendigkeit der Annahme einer primitiv freien Erfindung der Handlung noch in keiner Weise, da ja die Künstler auch dann noch ihren Modellen die Stellungen anzuweisen hatten, also gleichsam nur mit lebendigen Körpern plastisch componirten. Allein die Annahme, die Meister von Rhodos haben die Gruppe nach Modellen ausgeführt, ist so gut wie unmöglich, weil, wie gezeigt worden, Laokoons Lage durchaus von der Gift- und Schmerzwirkung des Schlangenbisses abhangt, und weil kein gesunder Mensch es möglich machen kann, diese Situation auch nur mit dem oberflächlichsten Scheine von Wahrheit an sich darzustellen, endlich, weil auch, abgesehn von der Hauptperson die Handlung aller drei Personen, um von der diese Handlung bedingenden Action der Schlangen gar nicht zu reden, so völlig momentan, in einem solchen Grade gewaltsam ist, daß eine beharrende Scheindarstellung derselben durch lebende Modelle zur schreiendsten Lüge geworden wäre.

Die Handlung der Laokoongruppe also mußte frei erfunden werden; wenn nun schon die freie Erfindung irgend einer lebhaft bewegten Handlung kein kleines Ding ist, vielmehr eine Aufgabe, vor der sich unter hundert Künstlern neunundneunzig in den Actsaal flüchten, so wurde das Wagniß dieser Erfindung hier ein um so größeres, je vielfältiger die zu verbindenden und einander bedingenden Elemente derselben waren. Denn drei Personen und zwei Schlangen mußte der erfindende Künstler gleichzeitig in der Phantasie festhalten, drei Personen in den

bewegtesten und verschiedensten Stellungen, zwei Schlangen, in denen der Anlaß dieser Bewegungen liegt, und welche zugleich den Bewegungen entgegenwirken, ohne sie gleichwohl aufzuheben, drei Personen, die so hart aneinandergerückt sind, daß sich ihre Stellungen und Handlungen bedingen, und daß die Auffassung jeder der drei neben einander bestehenden Acte von derjenigen der beiden anderen abhangt. Nach und nach in ihren einzelnen Theilen ersonnen konnte diese Gruppe nicht werden, und wenn Goethe mit Recht sagt: der Laokoon ist ein fixirter Blitz, eine Welle, versteinert im Augenblicke, da sie gegen das Ufer anströmt, so werden wir nicht umhin können anzunehmen, daß die ganze Composition in ihren bestimmenden Grundzügen in ähnlicher Plötzlichkeit, in einem einzigen erhöhten Momente in der Phantasie des schaffenden Künstlers lebendig und fertig wurde.

Wenngleich dies aber auch anerkannt wird und nie geläugnet werden sollte, so ist andererseits nicht zu verkennen, daß von dieser ersten Erfindung der Composition in der Phantasie des Künstlers bis zu ihrer plastischen Verwirklichung ein weiter, weiter Weg ist, und daß ein lebendig gefaßter genialer Gedanke für die thatsächliche Herstellung eines solchen Werkes lange nicht ausreicht. Um diese letztere möglich zu machen, mußte sich in dem Meister die klarste Verständigkeit und die umfassendste Überlegung mit der lebhaften Phantasie aufs innigste durchdringen, und wenn uns aus der Composition im Ganzen die hohe Genialität und Kühnheit des Meisters entgegenleuchtet, so werden wir bei ihrer Betrachtung im Einzelnen die Verständigkeit und Überlegtheit in gleichem Grade deutlich empfinden, ja, je mehr wir in's Einzelne gehn, desto mehr wird der erste Eindruck genialer Schöpferkraft demjenigen kühler und planmäßiger, ja selbst raffinirter Verstandesthätigkeit weichen. Jetzt darf wohl an Plinius' Worte erinnert werden: „de consilii sententia fecerunt artifices", nach dem Entscheid gemeinsamer Berathung machten die Künstler, die drei Künstler Agesandros, Polydoros und Athanodoros den Laokoon. An die bloße Ausführung in Marmor kann hier nicht gedacht werden, denn bei dieser ist eine Berathung und ein Entscheid nach der Berathung kaum nöthig oder möglich; wir müssen an die Herstellung eines plastischen Modells denken, welches der erfindende Künstler im Groben entworfen oder in einer raschen Skizze aufgezeichnet hatte, und welches seine beiden Genossen mit ihm gemeinsam durcharbeiteten. Bei dieser Durcharbeitung gab es zu bedenken und zu berathen, bei ihr fand ein Austausch der Ansichten seine richtige Stätte, bei ihr konnte dieser und jener Versuch zur Abrundung des Ganzen in allen Theilen angebracht, geprüft, verworfen, durch einen neuen Versuch ersetzt werden, bis endlich aus diesem Besprechen, Berathen, Versuchen der Entscheid hervorging, der sich in dem vollendeten Werke darstellt[88]). Wer jemals irgend ein fertiges Modell mit dem ersten gezeichneten Entwurfe eines plastischen Werkes aufmerksam verglichen hat, der wird wissen, daß ein Modell weder ohne mannigfache, zum Theil wesentliche Abänderungen des gezeichneten Entwurfes zu Stande kommt, noch auch ohne solche Modificationen zu Stande kommen kann, weil die Wirkung einer plastischen Form sowohl an sich, in ihrem optischen und perspectivischen Verhalten, wie auch in demjenigen zu den ihr benachbarten Formen sich erst dann völlig überblicken und in ihrer Wirkung berechnen läßt, wenn sie eben thatsächlich plastisch vor den Augen des Künstlers steht. Wenn das aber von jeder plastischen Schöpfung gilt, wie viel mehr gilt es von einem so complicirten Werke wie die Laokoongruppe. Ohne Zweifel darf man mit Recht behaupten, die



ganze pyramidale Anordnung der Gruppe auf einer verticalen Fläche, eine Anordnung, die fast mit Nothwendigkeit darauf führt, die Gruppe sei für eine Nische componirt worden, der harmonische Fluß des Gesammtumrisses, der bei richtiger Restauration der beiden fehlenden Arme auch nicht durch einen hervorstechenden Theil unterbrochen wird, die übersichtliche Nebeneinanderstellung aller einzelnen Theile, die nirgend unter einander in Verwirrung gerathen, so lange man für die Gruppe die Vorderansicht festhält, für die sie augenscheinlich allein bestimmt ist, dies sorgfältige Trennen der drei von den Schlangen aneinander geschnürten Personen, die sich gleichwohl fast nirgend berühren und deren Bewegungen sich nirgend kreuzen, die überaus genaue Ausfüllung jedes leeren Raumes zwischen den einzelnen Figuren, die im höchsten Grade kunstreichen, fast möchte man sagen herausgeklügelten Windungen der Schlangen, und die durch dieselben bewirkte Lähmung der großen Bewegtheit, welche, wie Goethe bemerkt, über das Ganze schon eine gewisse Ruhe und Einheit verbreitet; weiter: die räumliche Unterordnung der Söhne, welche im Verhältniß zum Vater wie Kinder erscheinen, obwohl sie ihren Formen nach der eine ein reifender Knabe, der andere ein Jüngling sind, sodann auch die Abstufung und Abwägung in dem Gesichtsausdruck der drei Personen im Verhältniß der einen zur andern, man muß sagen, dies Alles, und vielleicht noch Einiges mehr, sei nicht das Resultat der ersten Erfindung, sondern dasjenige der gemeinsamen Berathung der drei Meister vor dem allmählich entstehenden, geänderten, wieder geprüften, umgestalteten und endlich festgestellten Modell der Gruppe. Und eben so richtig ist bereits von guten Kennern hervorgehoben, daß bei keinem Werke der griechischen Plastik, ganz gewiß bei keinem frühern als der Laokoon diese überlegende, berechnende, klar verstandesmäßige Thätigkeit der producirenden Künstler uns in halbwegs gleichem Maße zum Bewußtsein kommt, wie eben beim Laokoon, ja daß wir, mögen wir im Übrigen so viel oder so wenig Kenner sein wie wir wollen, bei keinem einzigen Werke die Künstler so wenig vergessen können, von keinem Werke so unwillkürlich immer wieder an die Künstler und an ihre Arbeit, an die Schwierigkeit ihrer Aufgabe und an die Meisterschaft in der Lösung dieser Aufgabe erinnert werden, wie vom Laokoon. Daß dieses aber kein Lob und kein Vorzug der Gruppe sei, daß vielmehr das höchste Lob eines wahren Kunstwerkes darin bestehe, „daß es uns die Person des Künstlers völlig vergessen lasse und sich uns als eine freie Schöpfung darstelle, als eine Idee, welche sich aus sich selbst heraus nach einer innern Nothwendigkeit mit einem Körper bekleidet hat, also gleichsam als etwas Gewordenes, nicht Gemachtes“ (Brunn), dies wird wohl Niemandem erst bewiesen werden müssen.

Wenden wir uns jetzt, weiter in das Einzelne der Betrachtung eingehend, der Formgebung an sich zu. Obgleich, wie oben mit Nachdruck hervorgehoben wurde, die ganze Gruppe des Laokoon unmöglich nach Modellen studirt sein kann, so muß doch mit nicht minderem Nachdruck betont werden, daß es nichts Studirteres geben kann als die Formgebung der Gruppe in allen einzelnen Theilen, welche, wie schon oben hervorgehoben worden ist, mit derjenigen der großen Reliefe von Pergamon eine so überaus nahe Verwandtschaft zeigt, daß es hiernach, wenn man nicht etwas vollkommen Unwahrscheinliches aufstellen und aus nichtigen Gründen vertheidigen will, unmöglich ist den Laokoon und die pergamenischen Sculpturen zweien, durch zwei bis drei Jahrhunderte getrennten Perioden der Kunstgeschichte zuzuweisen.

Mit dem höchsten Grade durchsichtiger Klarheit und Deutlichkeit ist die Thätigkeit und die Eigenthümlichkeit der Function der Musculatur in allen Theilen am Laokoon erkennbar und legt von den umfassendsten Beobachtungen und von der gründlichsten Kenntniß des menschlichen Körpers Zeugniß ab. Eine gründliche Kenntniß des menschlichen Körpers ist freilich bei jedem plastischen Künstler das nothwendige Erforderniß naturwahrer Darstellung des Körpers als eines lebendigen Organismus, und die bewußte Bildung jedes einzelnen Theils der thätigen Musculatur nach Maßgabe der Kenntniß von seiner Natur und Function ist die unerlaßliche Bedingung dessen, daß uns das plastische Werk nicht als Stein, sondern als das Abbild eines lebendigen Organismus erscheine. Dem Grade der Ausführung nach aber liegen die mannigfaltigsten Abstufungen zwischen einer stilistisch großen und breiten Behandlung, welche die Einzelheiten den bestimmenden Hauptformen unterzuordnen weiß, und der realistischen, die Einzelheiten als solche zur Geltung bringenden Weise. Und während wir jene Behandlung in den weniger studirten, einfach gehaltenen aber lebenswarmen Werken der frühern Blüthezeit der Kunst erkannt haben, tritt uns an dem Laokoon und aus seinen zum Theil scharfen und harten Einzelheiten ein so entschiedener Realismus entgegen, daß man bei dem pathologischen Zustand, in welchem er dargestellt ist, fast unwillkürlich daran erinnert wird, daß um die Zeit, in welcher der Laokoon entstand, die anatomischen Studien am menschlichen Körper begannen oder erhöhten Aufschwung nahmen[89]), und die Annahme keineswegs mehr fern liegt, daß unsere Künstler so gut wie die pergamenischen die von ihnen zu bildenden Formen nicht nur am Leben, sondern wissenschaftlich am Secirtische studirt haben. Andererseits dürfte auf die bis zu anatomischer Deutlichkeit durchgeführte Formgebung am Laokoon der Zusammenhang der rhodischen Kunst mit der sikyonischen Schule des Lysippos eingewirkt haben, welche sich fast ausschließlich mit dem Erzguß befaßte, insofern als die Schärfe und Bestimmtheit der Formgebung des Erzgusses im Laokoon auf den Marmor übertragen sein möchte, wozu für die Künstler in der Natur des Gegenstandes und in der übermäßigen Anstrengung der bewegenden Musculatur die Verlockung nahe genug gelegt war. Aber freilich mag durch diese Schaustellung des Wissens der Künstler und ihrer technischen Virtuosität diejenige Überschreitung warmer und organischer Naturwahrheit in die Gruppe gekommen sein, welche einen Künstler wie Dannecker urteilen ließ: der Torso (vom Belvedere) sei Fleisch, der Laokoon aber Marmor, und welche Brunn zu dem Ausspruch veranlaßte: „ein nackter Körper aus Phidias' Werkstatt in behaglicher Ruhe, und obwohl manche Muskeln nur wie mit einem leisen Hauch angedeutet sind, ist doch zuletzt zu einer größern, intensivern Kraftentwickelung befähigt, als ein Laokoon, an welchem uns die Künstler zwar das ganze Gewebe wirkender Kräfte deutlich und offen darlegen, aber einer jeden für sich eine zu selbständige Bedeutung ertheilen, als daß dadurch nicht der Eindruck des Zusammenwirkens aller zu einem Zwecke geschwächt erscheinen müßte." Und, so gut wir durch die gründlich durchdachte, auf den günstigsten Moment und auf den denkbar größten und glänzendsten Effect berechnete Composition an die verstandesmäßige Thätigkeit der Künstler erinnert werden, ebenso steht diese raffinirte, absichtsvolle Formgebung, welche uns an ihr gelehrtes Wissen, das wir bewundern müssen, mahnt, eben deshalb dem unmittelbaren und künstlerischen Eindruck ihres Werkes hemmend im Wege.



Mit dem Vorstehenden werden die Hauptmomente dessen berührt sein, was zu einer allseitig gerechten Würdigung der Gruppe des Laokoon berücksichtigt werden muß; es erübrigt, das kunstgeschichtliche Resultat zu ziehn und aus inneren Gründen den Erweis zu bringen, daß der Laokoon nicht in Titus' Zeit entstanden sein könne, dagegen sich als in der Blüthezeit der rhodischen Kunst, zwischen etwa der 130. und 160. Olympiade (in runder Summe 260—130 v. u. Z.) entstanden zu erkennen gebe. Es kann dies bei der großen Zahl trefflicher Vorarbeiten, unter denen namentlich Welckers classische Darlegung hervorgehoben zu werden verdient, in verhältnißmäßiger Kürze geschehn.

Zuerst ein Wort über das Verhältniß der Gruppe zu der Schilderung Vergils. Es ist bekannt, daß Lessing, allerdings hauptsächlich, um an diesem Beispiel seinen Hauptsatz von den Verschiedenheiten der Darstellung in Poesie und bildender Kunst zu entwickeln, dennoch aber annahm, die Bildner der Gruppe haben den römischen Dichter vor Augen gehabt und mit demselben in der Darstellung desselben Gegenstandes durch die ihrer Kunst eigenthümlichen Mittel gewetteifert. Diese Ansicht hat bis auf die neueste Zeit herab einzelne Anhänger gefunden, obgleich andererseits selbst von solchen Gelehrten, die eine römische Entstehung des Laokoon annahmen, obenan Visconti, eingesehn worden ist, daß die Gruppe von der Schilderung des Dichters durchaus und in jedem Betracht verschieden sei. Nun ist freilich bemerkt und von Lessings Zeiten an ausgeführt worden, daß die Verschiedenheiten der poetischen und der plastischen Darstellung sich auf die Principien der einen und der andern Kunst zurückführen lassen, und daß die Bildner, wenn sie dem Dichter nacharbeiteten, als Bildner und um ein plastisch schönes Werk zu schaffen, von dem Dichter in allen den Punkten abweichen mußten, in denen sie von ihm verschieden sind. Wer die Gruppe für früher hält, als die Schilderung des Dichters, kann gleichwohl den Ausführungen in Betreff aller bisher bemerkten Unterscheidungspunkte zwischen dem Dichter und den Bildnern zustimmen, weniger freilich schon in Betreff der Nichtübereinstimmung der Bildner mit dem was der Dichter mit dem Verse: „Ille simul manibus tendit divellere nodos" bezeichnet, da eine Nöthigung, den Kampf Laokoons gegen die Schlange aufzugeben, sich aus den Principien der Plastik an sich nicht ableiten läßt, worauf jedoch nicht das entscheidende Gewicht gelegt werden soll. Aber zu fragen bleibt nun, was denn durch die in Rede stehenden Ausführungen bewiesen wird? Wenn man nicht im Stande ist zu beweisen, daß die Gruppe nicht auf der Grundlage der Dichterschilderung componirt sei, so kann man doch, wie sich von selbst versteht, noch viel weniger beweisen, daß sie, die in jeder Hinsicht von der Dichterschilderung verschieden ist, dennoch dieser nachgebildet sei. Und wohl darf hier auf das Urteil Feuerbachs verwiesen werden, der, obwohl Anhänger der römischen Entstehung der Gruppe, dennoch schreibt: „wäre der Laokoon des Sophokles nicht verloren, so würde sich Niemand einen Vergleich zwischen der vaticanischen Gruppe und der bekannten Schilderung Vergils haben beikommen lassen [90])", oder an einer andern Stelle [91]): „es war der schlimmste Irrthum Lessings, zu glauben, daß die Künstler unserer Gruppe aus der Aeneïde des Vergil geschöpft haben; der ganze Charakter der Gruppe ist durchaus unrömisch, auch wenn sie erst in Rom gefertigt wurde, und weit über den kalten rednerischen Pomp des Römers hinausgehoben, ist dieser Marmor der treueste Spiegel des menschlich tragischen Sophokles." Feuerbach hat freilich schwerlich bedacht, was

er hiermit zugesteht; denn, da Vergil in Rom im höchsten Grade angesehn und populär war, während wir von einer mehr als höchstens gelehrten Bekanntschaft der Römer mit Sophokles' Tragoedie oder irgend einer andern, Laokoons Schicksal behandelnden griechischen Tragoedie nichts wissen, so ist ein auf einer andern als der vergilischen Dichtung beruhender plastischer Laokoon, in Rom entstanden, allerdings schwer anzunehmen. Indem also hervorgehoben wird, daß sich aus der Vergleichung Vergils mit der Gruppe die Entstehungszeit der letztern weder im einen noch im andern Sinne beweisen lasse, muß es als ein besonders folgenschwerer Irrthum bezeichnet werden, wenn die Anhänger der römischen Entstehung der Gruppe die Behauptung aufstellen, erst Vergil habe den Mythus von Laokoon mit den Umständen erzählt, welche in der Gruppe dargestellt sind, „der weiche Sinn der Hellenen sei vor dem Extrem zurückgebebt, Vater und Kinder vereint der strafenden Gottheit erliegen zu lassen[92]". Daß dies in der That ein Irrthum sei, dürfte durch die oben S. 271 f. mitgetheilten Bemerkungen dargethan sein; eine griechische poetische Quelle, wenn auch eine nicht mit Sicherheit nachzuweisende, bleibt nach wie vor wahrscheinlich.

In Betreff der Gruppe selbst aber ist Folgendes zu sagen.

Daß dieselbe nicht in Rom und in Titus' Zeit entstanden sein könne, und überhaupt nicht wesentlich später als in dem oben bezeichneten Zeitraume, das geht ganz besonders daraus hervor, daß allen griechischen Sculpturen der spätern Epochen bei aller Meisterschaft der Technik der Charakter der Originalität in der Erfindung abgeht. Es werden sich für diesen Satz die mannigfaltigsten Belege im Einzelnen im Verfolge dieser Darstellung finden, und es muß auf das später folgende um so mehr verwiesen werden, da der Nachweis im Einzelnen an den berühmtesten und vorzüglichsten Werken der folgenden Zeit hier nicht episodisch eingeflochten werden kann. Deswegen sei hier nur im Allgemeinen bemerkt, daß man für eine Reihe der vorzüglichsten Arbeiten der Periode von der 156. Olympiade abwärts, um gar nicht einmal von Titus' Zeit allein zu reden, im Stande ist, den Charakter mehr oder minder freier Nachahmung bestimmter, uns bekannter Originale darzuthun, für andere denselben zu vermuthen guter Grund ist, und daß die wenigen, die endlich noch etwa übrig bleiben, von Seiten der Erfindung so wenig Außergewöhnliches, Eigenthümliches enthalten, daß sich durchaus nicht sagen läßt, auf wie vielen hundert Reminiscenzen älterer Originalerfindungen sie beruhen mögen. Dieser der Originalität entbehrende Charakter der griechischen Kunst in Rom erscheint nun aber auch als ein in dem Grade historisch Nothwendiges, daß eine entgegengesetzte Erscheinung gradezu unter die geschichtlichen Wunder gerechnet werden müßte. Man bedenke doch, daß eine lebhafte Kunstübung und Kunstliebhaberei in Rom erst mit der Unterwerfung und durch die Plünderung Griechenlands anhebt, daß von diesem Zeitpunkte an fast alle vorzüglichsten Schöpfungen der griechischen Plastik, die sich eben transportiren ließen, nach und nach in Rom zusammengeschleppt wurden, daß sich an ihnen das Studium der Kunst und eine weit genug ausgedehnte dilettantische Kennerschaft entwickelte, daß man die Arbeiten der großen Meister als solche unendlich hoch schätzte oder zu schätzen affectirte, was im Erfolge auf Eins hinaus kommt; man erinnere sich weiter, welchen bestimmenden Einfluß auf unsere moderne Kunst das Wiederbekanntwerden der Antike ausgeübt hat, und man wird selbst ohne thatsächliche Kenntniß der Monumente schließen müssen, daß die römische Welt



den Maßstab für die Schätzung von Kunstwerken, die unter ihren Augen entstanden, nothwendig aus den Musterarbeiten der Blüthezeit entnehmen mußte, und wird zugestehn müssen, daß schon hieraus für die in Rom und für Rom arbeitenden Künstler eine fast zwingende Nöthigung entstand, sich in ihren Werken den Mustern der früheren Perioden so nahe wie möglich anzuschließen. Wer aber die Monumente, um die es sich handelt, kennt, der wird bei unbefangener Prüfung und Erwägung den Satz Welckers unterschreiben müssen: es ist unmöglich von irgend welchen Werken der römischen Kaiserzeit zum Laokoon hinüber eine Brücke zu schlagen, unmöglich aus diesen Werken eine Reihe herzustellen, als deren naturgemäßes Glied oder selbst als deren gesteigerter Endpunkt die Gruppe des Laokoon erscheint. Denn die Gruppe des Laokoon ist durchaus neu, originell, in dem ganzen Entwickelungsgange der griechischen Kunst so unerhört, daß sie als Werk statuarischer Kunst nur eine ziemlich genaue Analogie hat in der Gruppe des Farnesischen Stiers, dem Werke der Trallianer Apollonios und Tauriskos, von dem uns Plinius bezeugt, daß es aus Rhodos nach Rom gebracht wurde, wo es in Augustus' Zeit sich im Besitze des Pollio Asinius befand. Der Laokoon ist neu nicht allein, wie früher hervorgehoben wurde, dem Gegenstande und der Erfindung nach, sondern er ist es eben so sehr in Hinsicht auf das Compositionsprincip und auf die Principien und die Eigenthümlichkeit der Formgebung, welche letzteren sich bei in Rom entstandenen Werken nur an Copien pergamenischer und sonstiger aus der Diadochenperiode stammender Werke wiederfinden, dagegen ganz entschieden nicht an irgend einem römischen Originalwerke, wobei namentlich Porträtstatuen in Frage kommen.

Diese durchgängige Neuheit und Originalität der Laokoongruppe müßte uns bestimmen, das Werk der Zeit des Titus ab- und einer frühern Periode zuzusprechen, auch wenn wir dieselbe nicht als ein Werk rhodischer Meister kennten. Nun ist aber aus allen Nachrichten über rhodische Kunst und aus den rhodischen Künstlerinschriften, soweit sie im Original vorhanden sind, ersichtlich, daß die Kunst auf Rhodos von der Mitte der 120er Olympiaden an bis um die Mitte des zweiten Jahrhunderts blühte und bis gegen den Anfang der römischen Kaiserzeit (also etwa bis zum letzten halben Jahrhundert vor u. Z.) fortwirkte, während spätere rhodische Künstler durchaus nicht bekannt sind. Welchen Grad von Wahrscheinlichkeit hat es nun, daß die drei größten rhodischen Künstler, diejenigen, deren Werk das vorzüglichste der ganzen rhodischen Kunst ist, vereinzelt (und doch ihrer drei) in Titus' Zeit (also im letzten Drittel des 1. Jahrhunderts nach Chr.) lebten, als die Kunst in ihrer Heimath erloschen war, und nicht in der Blüthezeit der rhodischen Kunst? daß sie den Laokoon schufen, nicht in der Periode, als Aristonidas seinen Athamas bildete, der wie der Laokoon auf tragischer Grundlage ruht, nicht in der Zeit, wo in Rhodos die Gruppe des Farnesischen Stieres entstand, das einzige griechische Kunstwerk, das mit dem Laokoon auf einem und demselben Kunstprincip beruht[93]), nicht in der Zeit, wo in Pergamon die durchaus stilverwandten Reliefe gearbeitet wurden?

Es ist bereits hervorgehoben worden, daß der Laokoon sich als die ganz natürliche dritte Fortbildungsstufe in der Geschichte des Pathetischen in der Plastik erweist; es sei hieran nur erinnert, um es recht fühlbar zu machen, wie schwer glaublich es sei, daß an die beiden ersten, unmittelbar auf einander folgenden und auseinander hervorgegangenen Entwickelungsphasen des Pathetischen die dritte,



abschließende erst nach einer Pause von beiläufig drei Jahrhunderten gefolgt wäre, während offenbar zur Zeit der rhodischen Kunstblüthe die Plastik grade reif war für eine Schöpfung des Laokoon, wie dies durch die damalige Entstehung des Farnesischen Stiers, des Athamas von Aristonidas, der sterbenden Barbaren und der überwundenen Giganten der pergamenischen Meister belegt wird.

Ähnliches stellt sich heraus, wenn man die Geschichte der Composition und der Gruppirung verfolgt. Gruppen, d. h. Zusammenstellungen mehrer Figuren, hat die griechische Plastik seit den Zeiten des Dipoinos und Skyllis gekannt und häufig genug geschaffen; nun können wir in der Geschichte der Gruppencomposition das Streben nach fortschreitender dramatischer und geschlossener Einheit einer wachsenden Zahl handelnd verbundener Personen wahrnehmen und von den Giebelgruppen des Phidias durch den Westgiebel von Olympia, die skopasischen Giebelgruppen in Tegea, die Niobegruppe und das Symplegma des Kephisodotos hindurch verfolgen, und auch hier erscheint der Laokoon wieder, und zwar wieder neben dem Farnesischen Stier, als die letzte Entwickelungsstufe, die sich natürlich erklärt, wenn man sie als zusammenhangend mit der vorhergegangenen Entwickelungsreihe betrachtet, und die abermals zum Räthsel und zur Unbegreiflichkeit wird, wenn man sie durch drei Jahrhunderte von dieser fortschreitenden Entwickelung trennt.

Und Gleiches gilt wieder von den Principien der Formgebung. Auf den gesunden und geläuterten aber hoch stilisirten Naturalismus der Zeit des Phidias und Polyklet war besonders durch Lysippos eine nach bestimmten Effecten ringende, die Natur in ihrer vollen Wahrheit und Eigenthümlichkeit wiedergebende Behandlung der Form gefolgt, die namentlich wieder durch Lysippos im Kleinen und Feinen durchgebildet worden war. Eine Steigerung im Effectvollen und in der Durchbildung der Formen war nur jenem hoch gesteigerten Realismus in Verbindung mit jener Schaustellung künstlerischen Wissens und technischer Virtuosität möglich, welcher die chronologisch auf's sicherste festgestellten pergamenischen Sculpturen charakterisirt und der sich in seiner vollen Eigenthümlichkeit am Laokoon wiederholt, während ihm in Kunstwerken aus Titus' Zeit jede Analogie fehlt.

Eine offene, nicht leicht zu entscheidende, aber, wenn man nur die Hauptsache der die Periode im Ganzen bestimmenden Stilverwandtschaft anerkennt, vergleichsweise auch wenig belangreiche Frage ist die nach dem genauern chronologischen Verhältniß des Laokoon und des pergamenischen Gigantomachiereliefs und ob man dieses oder jenen als das früher entstandene Kunstwerk zu betrachten habe. Der Anlaß, diese Frage überhaupt aufzuwerfen, liegt in der schon oben S. 241 erwähnten Ähnlichkeit des Laokoon und des Giganten in der Athenaplatte von Pergamon (Fig. 132 B), und zwar sowohl in der in beiden Kunstwerken ähnlich motivirten Stellung des Körpers wie in der Art der Anordnung der Schlangen, welche hier wie dort die Extremitäten, ihre Bewegungen hemmend, umschnüren, ohne doch von dem Körper irgend einen wichtigern Theil dem Auge des Beschauers zu entziehn, was am Laokoon seit langer Zeit gepriesen worden ist. Ob man nun durch diese Übereinstimmungen zu der Annahme eines Zusammenhanges der beiden Kunstwerke, der Ableitung des einen aus dem andern oder der Vorbildlichkeit des einen für das andere genöthigt wird? Was zunächst die Stellung anlangt, hat Conze in einem kleinen Aufsatze: „Laokoon und Alexanderschlacht“[94]) auf die sehr große Ähnlichkeit der obendrein ähnlich — durch den Schmerz der Speerwunde — motivirten Stellung des verwundeten Perserfeldherrn und des



Laokoon hingewiesen um aus ihr sowie aus der Verwandtschaft des theilnahmevollen Dareios im Gemälde und des ältern Sohnes des Laokoon in der Gruppe den gleichen Kunstgeist und, bedingterweise, die gleiche Kunstperiode abzuleiten, nicht aber, um die eine Gestalt für das Vorbild der andern zu erklären. Gewiß mit Recht. Es ist nun aber nicht wohl abzusehn, warum man sich für das pergamenische Relief und den Laokon anders sollte entscheiden müssen. Die Stellung des Giganten ist an sich keine neue; es ist schon oben darauf hingewiesen worden, daß sie sich ähnlich in früheren Reliefen findet, und hier möge erinnert werden, daß sie ähnlich noch zwei Mal in dem Gigantomachierelief wiederkehrt (in den Platten H und Z[1], Skizzen F und R); nur motivirt ist sie verschieden von den früheren und den gleichzeitigen Fällen, nämlich durch die Zusammenschnürung des rechten Beines des Giganten durch die Schlange der Athena. Wenn man hiernach gewiß nicht nöthig hat, anzunehmen, der pergamenische Künstler müsse den Laokoon gekannt haben, um nach ihm seinen Giganten zu componiren, so wird man doch auch andererseits nicht behaupten dürfen, daß der Laokoon nicht ohne die Kenntniß des pergamener Giganten componirt sein könne[95]). Denn wenn auch das Motiv, die Fesselung von Laokoons Bewegung durch die Schlangenumwindung, verwandt ist, so war doch die Aufgabe der rhodischen Künstler, den Laokoon durch die umschnürenden Schlangen sitzend auf den Altar niederzwingen und auf demselben festhalten zu lassen eine ganz andere und viel eigenthümlichere, als die in den angeführten halbkniend zu Boden geworfenen traditionellen Figuren gelöste. Was aber die Anordnung der Schlangen und die in derselben in beiden Kunstwerken bewiesene künstlerische Weisheit anlangt, so handelt es sich in der That nur um diese oder um den künstlerischen Takt, welcher etwas durchaus Unschönes vermeidet, wie die Umwickelung der nackten Körper durch Schlangenleiber sein würde. Je lebhafter dies seit langer Zeit dem Laokoon gegenüber empfunden worden ist, desto leichter sollte man einsehn, daß tüchtige und geschmackvolle Künstler, welche die Aufgabe hatten, der eine so der andere so, von Schlangen umschnürte und in ihren Bewegungen gehemmte Menschenkörper darzustellen, eben als geschmackvolle Künstler auch unabhängig von einander auf wesentlich dieselbe, in den Einzelheiten aber doch mannigfach verschiedene Lösung kommen konnten, ja eigentlich kommen mußten.

Die endliche Summe aber dieser ganzen kunstgeschichtlichen Erörterung sei in Brunns wohlerwogenen Worten gegeben: „Die ganze Entwickelung der griechischen Kunst von der Zeit des Phidias abwärts besteht in einer Erweiterung der damals festgestellten Grenzen, welche von einem Mittelpunkte ausgehend nach verschiedenen Richtungen und selbst nach entgegengesetzten Endpunkten zustrebte. Was wir nun am Laokoon beobachtet haben, ist nichts, als ein weiterer consequenter Schritt auf dieser Bahn, freilich nicht ein Schritt aufwärts, sondern abwärts. Allein dies lag in der Natur der Dinge. Denn hatte man einmal angefangen, seinen Ruhm in ein Überbieten des Vorhergehenden zu setzen, so blieb den Nachfolgenden kaum etwas Anderes übrig, als ihr Glück auf demselben Wege so lange zu versuchen, bis man am Ziele des Möglichen angelangt war, und nothwendig eine Reaction eintreten mußte. Eine solche Potenzirung, vielleicht die höchste der griechischen Kunst, spricht sich in allen Theilen des Laokoon (wir dürfen jetzt hinzusetzen: und der pergamener Gigantomachie) aus, und es ist daher kein Wunder, wenn ein Beurtheiler von so geringem künstlerischen Gefühle, wie Plinius,



grade dieses Werk für das Höchste erklären will, was die Kunst geleistet. Die ausübenden Künstler der besten römischen Zeit scheinen anders gefühlt zu haben. Denn, wie mich dünkt, zeigt sich grade deshalb, weil in diesem und ähnlichen Werken die Grenze des Möglichen erreicht war, sofort mit dem Übersiedeln der griechischen Kunst nach Rom eine umfangreiche, aber in vieler Hinsicht völlig naturgemäße Reaction."

Drittes Capitel.

Die Künstler von Tralles und der Farnesische Stier.

Wie schon im Eingange des vorigen Capitels bemerkt wurde, wirkten auf Rhodos in dieser Periode im Geiste der Rhodos eigenthümlichen Kunst nicht nur einheimische Künstler, sondern die rhodische Schule scheint ihre Einflüsse auch auf das Kunsttreiben anderer Orte, namentlich Kleinasiens, ausgedehnt und Rhodos als ein hervorragender Mittelpunkt der Kunstübung auch fremde Künstler angezogen zu haben, welche daselbst wohl meistens im öffentlichen Auftrag arbeiteten. Unter den mit der rhodischen Kunst in Berührung gekommenen Orten nimmt Tralles in Karien deswegen ein besonderes Interesse in Anspruch, weil nach bereits oben (S. 259) erwähnten, allerdings noch nicht gesicherten Spuren möglicherweise von hier aus die Anregungen der rhodischen Kunst und zwar unter Eumenes II. nach Pergamon hinübergewirkt haben. Bisher hatte man sich die durch Tralles vermittelte Berührung rhodischer und pergamenischer Kunst etwas anders, nämlich als eine Begegnung beider Schulen in Tralles gedacht, indem man es als nicht unwahrscheinlich betrachtete, daß, nachdem unter Attalos II. (Ol. 155, 3—160, 4. 154—136 v. u. Z.) die Stadt Tralles in den Besitz der Fürsten von Pergamon übergegangen war und mit einem von Attalos erbauten Palaste geschmückt wurde, mit dem Könige auch Künstler von Pergamon nach Tralles gekommen seien [96]) und auf die dortige Kunst Einfluß gewonnen haben. Von Tralles aber scheinen die Künstler Apollonios und Tauriskos, wahrscheinlich Brüder, deren Werk, die Darstellung von Amphions und Zethos' Rache an Dirke in einer großen Marmorgruppe, für uns bei dem Verluste fast alles Übrigen die Kunst von Tralles zu vertreten hat, nicht etwa dies ihr Werk nach Rhodos gesandt zu haben, von wo es später nach Rom in Pollio Asinius' Besitz gelangte, sondern sie, auf welche auch die inschriftlichen Spuren in Pergamon zu deuten scheinen, werden vielmehr persönlich dahin übergesiedelt sein. Plinius nämlich nennt diese Künstler die leiblichen Söhne des Artemidoros, durch Adoption diejenigen des Menekrates [97]), während uns eine nicht geringe Zahl von rhodischen Inschriften zeigt, daß grade auf Rhodos eine solche Adoption (ὑοθεσία in den Inschriften) sehr gewöhnlich war. Daß freilich Menekrates Rhodier war, kann man nur vermuthen und eben so nach dem schon mehrfach berührten Grundsatz, daß Väter von Künstlern nur genannt





Fig. 136. Gruppe des sogenannten „Farnesischen Stieres“, Zethos' und Amphions Rache an Dirke von Apollonios und Tauriskos von Tralles.

werden, wenn sie auch die Lehrer waren, das Weitere, daß er der Lehrer der trallianischen Künstler war. Sei dem aber wie ihm sei, auf die Beurteilung der auf uns gekommenen, unter dem Namen des „Farnesischen Stiers“ (Toro Farnese) berühmten Werkes können die über diesen Punkt aufzustellenden Vermuthungen keinen entscheidenden Einfluß gewinnen; die Bedeutung des Werkes selbst aber ist hervorragend und dasselbe verdient unsere volle Aufmerksamkeit.

Gleichwie der Laokoon wird auch die Gruppe der Meister von Tralles nur in einer einzigen Stelle des Plinius erwähnt, in der es von ihr heißt: „Unter den Monumenten im Besitze des Pollio Asinius befinden sich Zethos und Amphion und Dirke und der Stier nebst dem Strick, aus einem Marmorblocke hergestellte Werke des Apollonios und Tauriskos von Tralles, welche von Rhodos nach Rom gebracht wurden.“ Die Frage, ob wir in der unter Papst Paul III. 1525 oder 27 in oder bei den Thermen des Caracalla gefundenen, jetzt im Museo Nazionale in Neapel aufgestellten Gruppe Fig. 136 das von Plinius beschriebene Original besitzen, kann mit absoluter Gewißheit nicht beantwortet werden; indessen hat die Originalität die allergrößte Wahrscheinlichkeit für sich und ist bisher durch wirklich stichhaltige Gründe nicht angefochten worden. Fest steht dagegen, daß die Gruppe in sehr fragmentirtem Zustande auf uns gekommen und in ausgedehnter Weise restaurirt ist[98]), nicht minder aber, daß die Restauration, abgesehn davon, daß sie natürlich nicht im Stande ist, uns von den künstlerischen Vorzügen des antiken Originals im Einzelnen Zeugniß zu geben, einige Einzelheiten und einen wichtigen, demnächst genauer zu bestimmenden Punkt abgerechnet, als wohlgelungen betrachtet werden darf, so daß wir in Beziehung auf die Composition die Gruppe als in der Hauptsache unverletzt behandeln und beurteilen können. Namentlich muß aber auch der vielfach wiederholten Ansicht bestimmt widersprochen werden, Antiope, d. h. die ruhig stehende weibliche Figur im Hintergrunde sei ein moderner Zusatz; dies ist so wenig der Fall, daß grade diese Gestalt, deren Füße und von deren Gewand große Theile mit der Basis aus einem Stücke bestehn, als die am besten erhaltene bezeichnet werden muß. Die Richtigkeit der übrigen umfassenden Restaurationen, was Stellung und Haltung der Personen anlangt, geht aber einestheils daraus hervor, daß eine andere als die vorliegende Restauration gar nicht möglich ist, theils daraus, daß wir mehre antike Wiederholungen der Gruppe besitzen[99]), nach denen sich die Restauratoren gerichtet haben und nach denen sie sich richten durften, weil dieselben augenscheinlich nicht ohne Einfluß der Gruppe entstanden sind. Aus diesen Wiederholungen, unter denen besonders ein fragmentirter Cameo in Neapel von Wichtigkeit ist, ergiebt sich mit großer Wahrscheinlichkeit der eine Hauptirrthum der Restauratoren, auf den schon oben hingewiesen worden, und der, weil er für die Auffassung der Composition von Bedeutung ist, gleich hier berichtigt werden muß: Zethos, das ist der tiefer und hinter der sitzenden Dirke stehende Jüngling, hielt nicht mit beiden Händen den Strick, der um die Hörner des Stiers gebunden ist, und an den Dirke gefesselt werden soll oder bereits gefesselt ist, sondern nur mit der rechten, während er mit der linken Hand aller Wahrscheinlichkeit nach Dirke am Haar ergriff. Zweifelhafter kann es erscheinen, ob, wie in dem Cameo und in einigen anderen Wiederholungen, auch in der Gruppe der Strick schon um Dirkes Leib geschlungen war, da dies plastisch leicht sehr unschön sein dürfte und da in diesem Falle nicht klar ist, wozu Zethos dieselbe noch im Haar gepackt hat. Denn wenn man dies dadurch zu motiviren gesucht hat, es

gelte, Dirke von Amphion loszureißen, dessen Bein sie flehend umfaßt hält, so fragt sich doch, ob man dem wilden Stier nicht zutrauen dürfe, er werde auch diese Losreißung besorgen, und ebenso, ob es für eine Steigerung des Pathos der Handlung gelten dürfe, daß Zethos die Dirke in so unbarmherziger Weise fortreißt, anstatt dies dem Stier zu überlassen. Wahrscheinlicher dürfte es bleiben, daß Zethos im Begriffe stand, Dirke an den Haaren emporzuziehn, um ihre Fesselung an die Hörner des Stieres zu vollenden oder ihr den Strick mit rascher Wendung um den Leib zu schlingen. Doch wird sich hier freilich nie sicher entscheiden lassen.

Wenn man die Urteile vergleicht, welche über den Laokoon und welche über die vorliegende Gruppe gefällt worden sind, so wird man recht deutlich gewahr, in welchem Grade ein entschieden lautendes antikes Urteil, und wäre es auch nur das persönliche des wenig kunstverständigen und kunstsinnigen Plinius, die moderne Kunstkritik befangen zu machen im Stande ist. Daß Plinius den Laokoon das vorzüglichste Werk unter allen Werken der Bildnerei und Malerei nennt, hat zu einer überschwänglichen Überschätzung der Gruppe geführt, an deren Herabstimmung die neuere Kunstkritik mit noch immer nicht entschiedenem Erfolge arbeitet, und daß derselbe Plinius die jetzt zu behandelnde Gruppe in der denkbar trockensten und unzulänglichsten Manier figurenweise anführt, als gehörten die Theile nicht zusammen („Werke, opera", s. oben), ohne ein Wort des Lobes hinzuzufügen, das hat dahin geführt, daß in der modernen Kunstkritik und Aesthetik in der abfälligsten, geringschätzigsten Weise über den Farnesischen Stier geurteilt worden ist. Es würde nicht ohne Interesse, obgleich für die Selbständigkeit der modernen Aesthetik nicht eben schmeichelhaft sein, die vielfachen seichten, schiefen, befangenen Urteile keineswegs nur geringer Männer über diese Gruppe zu sammeln und zu beleuchten; dafür aber ist hier kein Raum und eine solche Kritik der Kritik der Gruppe erscheint auch kaum noch nothwendig, da die neueste Kunstschriftstellerei zur richtigen Besinnung zu kommen, und ein Umschlag der öffentlichen Meinung in Betreff des „Stieres" wenigstens angebahnt, wenn auch noch nicht vollzogen scheint. Die richtige Besinnung veranlaßt und diesen Umschlag herbeigeführt zu haben ist aber das fast alleinige und niemals hoch genug zu preisende Verdienst Welckers. Ja man darf den Aufsatz dieses Gelehrten über den Farnesischen Stier, auch ohne in allen einzelnen Punkten mit demselben übereinzustimmen, als die grundlegende Arbeit über dies in der That bewunderungswürdige Kunstwerk bezeichnen. Demgemäß wird auch die folgende Abhandlung sich wesentlich an diejenige Welckers anlehnen und vielfach den Meister selbst reden lassen, während nur die nöthigen Erläuterungen hinzugefügt und abweichende Ansichten hervorgehoben werden sollen.

Zunächst ein Wort über den Mythus, welcher dem Kunstwerke zum Grunde liegt. Dieser Mythus scheint nicht von berühmter epischer Poesie durchgearbeitet worden zu sein, sondern in localer Überlieferung fortbestanden zu haben, bis Euripides denselben als günstigen Stoff einer Tragoedie des Titels „Antiope" wählte, von der wir einzelne Fragmente besitzen, und auf welche die Inhaltsangaben der Mythographen trotz einiger Abweichungen unter einander zurückzuführen sein werden [100]). Aus diesen Umständen erklärt es sich, um auch dies im Vorbeigehn zu bemerken, vollkommen, daß keine ältere künstlerische Darstellung des Mythus als aus dieser Periode bekannt ist. Da wir das genaue Datum der Gruppe nicht



kennen, vermögen wir auch nicht mit Bestimmtheit zu entscheiden, ob sie die älteste künstlerische Darstellung des Mythus sei, oder ob ihr ein Relief in dem Tempel vorhergehe, welchen gegen das Ende dieser Periode (Ol. 155, 3. 157 v. u. Z.) Attalos II. dem Andenken seiner Mutter Apollonis in Kyzikos gründete, ein Relief an einer Säule (στυλοπινάκιον), welches wir nebst anderen ähnlichen, deren Gegenstände Beispiele kindlicher Pietät bildeten, aus einer Reihe von Epigrammen und aus etlichen Erwähnungen kennen. Stünde die Anregung der trallianischen Kunst durch die pergamenische fester, als dies wirklich der Fall ist (s. oben), so würde die Gruppe in die zweite Stelle zu rücken haben, während ihr umgekehrt die Priorität zukommen würde, wenn es sich erweisen sollte, daß ihre Meister bereits unter Eumenes II. in Pergamon gearbeitet haben. Noch spätere Darstellungen, auf welche in mehr oder weniger augenscheinlicher Weise die Gruppe von Einfluß gewesen ist, können hier bei Seite bleiben.

Der Mythus nun, wie er, von Euripides tragisch und hochpathetisch gestaltet, der Gruppe zum Grunde liegt, ist etwa dieser. Antiope, Nykteus' von Theben Tochter, wird von Zeus heimlicher Weise Mutter; dem Zorn und der Strafe ihres Vaters entzieht sie sich durch die Flucht, auf der sie in Eleutherae am Kithaeron die Zwillinge Zethos und Amphion zur Welt bringt, welche sie einem dortigen Hirten zur Pflege und Erziehung übergiebt. Hier wuchsen die Brüder unbekannt in Niedrigkeit auf, während die Mutter in das Haus des Königs Epopeus von Sikyon kommt. Ihr Vater Nykteus aber vergißt den Zorn gegen seine Tochter nicht, sondern überträgt noch sterbend seinem Bruder Lykos, dem er sein Reich hinterläßt, die Rache. Lykos zieht gen Sikyon, besiegt Epopeus, zerstört die Stadt und schleppt Antiope in die Sclaverei mit. So wird sie Magd der Gattin des Lykos, der Dirke, welche, vielleicht von Motiven der Eifersucht getrieben, die Unglückliche mit dem höchsten Grade ausgesuchter Grausamkeit behandelt. Dieser übermäßig harten Behandlung entzieht sich Antiope durch abermalige Flucht, auf der sie an den Kithaeron zu ihren unerkannten Söhnen kommt und diese unter Schilderung der ausgestandenen Leiden um Schutz anfleht. Allein eine bakchische Feier bringt auch Dirke auf den Kithaeron, wo sie ihre entlaufene Sclavin auffindet und für die Flucht mit dem Tode zu strafen beschließt. Zethos und Amphion selbst, scheinbar Hirten und Knechte des thebischen Königshauses, werden beauftragt, die Strafe zu vollziehn, und zwar indem sie Antiope an die Hörner eines wilden Stieres binden und von diesem schleifen lassen sollen. Die Brüder gehorchen dem Befehl ihrer Königin, sie bringen den Stier und der gräßlichste Muttermord ist auf dem Punkte zu geschehn, als, wahrscheinlich durch den Hirten, dem die Brüder als Kinder übergeben waren, die Erkennung von Mutter und Söhnen vermittelt wird. Jetzt wendet sich der Zorn der Jünglinge und ihre Rache gegen Dirke, und dieselbe entsetzliche Todesart, welche diese Antiope zugedacht hat, wird gegen sie selbst angewendet: die Brüder fesseln sie an den Stier, der sie zu Tode schleift. Schließlich wird sie in einen Quell verwandelt, der ihren Namen erhält.

Daß die Gruppe diese Bestrafung der Dirke darstelle, ist so augenscheinlich, daß es unnöthig wird, dies durch eine eingehendere thatsächliche Beschreibung zu erweisen; wer sich jedoch über das genauere Verhältniß des Kunstwerkes zu seiner poetischen Unterlage Rechenschaft geben will, für den wird eine etwas nähere Erörterung um so nothwendiger, je weniger Welcker das Richtige getroffen hat, wenn er sagt: „die Gruppe drückt nicht weniger als den vollen Gehalt der

Sage selbst aus und die Handlung ist in sich selbst abgeschlossen, keine Vermittelung oder Versöhnung, kein Gedanke, keine Seelenerhebung gefordert, die nicht schon vor unsern Augen in That übergingen.“ Es wurde dieser Auffassung entgegen schon in der Abhandlung über den Laokoon hervorgehoben, daß die Gruppe der trallianischen Meister, dem Laokoon in dem Princip der Kunst verwandt, eben wie dieser nur die Katastrophe eines Mythus zur Anschauung bringe, eine Katastrophe voll des höchsten Pathos, aus dem eben so wenig eine Idee hervorleuchte, wie aus der Gruppe des Laokoon, und diese Auffassung muß hier wiederholt werden. Ihre Begründung liegt darin, daß die Künstler nicht die entfernte Möglichkeit hatten, uns weder die Verschuldung der Dirke noch auch deren oder der Jünglinge Verhältniß zu Antiope selbst nur durch eine leise Andeutung zum Bewußtsein zu bringen; denn auch wenn sie Dirke zu Antiope anstatt zu dem einen ihrer Peiniger flehend dargestellt hätten, wie dies in dem Relief in Kyzikos der Fall war, würden sie so gut wie nichts für die Darlegung des innern Zusammenhangs gewonnen, dagegen vielleicht nicht Unwesentliches am dramatischen Leben und an der Einheit ihrer Composition eingebüßt haben; was uns die Gruppe zeigt, ist aber nichts als die Ausführung einer schrecklichen That zweier Jünglinge gegen ein hilflos zu ihren Füßen liegendes Weib, im Beisein eines zweiten Weibes, welches die ruhige Zuschauerin der Scene abgiebt; daß diese That eine That der Rache, daß Dirkes Schicksal ein durch lange fortgesetzte und eben vorher zum Übermaß gelangte Grausamkeit verdientes oder wenigstens motivirtes sei, dies Alles, worin der ethische Kern und die tragische Bedeutung des Mythus und dieser Scene desselben liegt, Alles, was die Poesie auch noch im Augenblick der Katastrophe durch einige flüchtige Reden und Gegenreden, drohende und zürnende Worte der Jünglinge, entsetztes Flehen Dirkes, während der Stier herangeführt wird, vergegenwärtigen konnte, dies Alles müssen wir zur Betrachtung der Gruppe mitbringen; aus der Gruppe selbst tritt davon auch dem aufmerksamsten und feinsinnigsten Beschauer nichts entgegen. Dies scheint übrigens auch Welcker trotz den oben mitgetheilten Worten empfunden zu haben, wenn er wenige Zeilen später schreibt: „zu läugnen ist dabei nicht, daß die Kunst, nachdem einmal durch die Tragoedie die Schreckbilder der alten Sage hervorgerufen waren, ihr Augenmerk nicht auf die Größe und Tiefe der Ideen, sondern auf das Außerordentliche der Erscheinung richtete, und daß man in ihren Werken nicht das Philosophische (d. h. den ethischen Gehalt), sondern das Künstlerische aufzusuchen hat.“ Diese letzten Worte sind durchaus gerechtfertigt; Werke wie der Laokoon und der Farnesische Stier wollen nur von künstlerischer Seite her betrachtet, genossen werden und erscheinen in künstlerischem Betracht vielfältig bewunderungswerth; unläugbar aber ist es von der höchsten Bedeutung, sich darüber klar zu werden, daß eben dieser beschränktere Maßstab an dieselben anzulegen und auf die Wahrnehmung eines tiefern ethischen Gehaltes und einer tragischen Bedeutung im eigentlichen Sinne bei ihnen zu verzichten sei, während uns bei der Niobegruppe dieser ethische Gehalt und diese tragische Bedeutung in einer selbst das Künstlerische an sich in den Schatten stellenden Klarheit entgegenleuchtet.

Stellen wir uns demnach auf diesen mit Recht geforderten rein künstlerischen Standpunkt, so werden wir der Gruppe der trallianischen Meister unbefangener Weise nicht geringere Bewunderung zollen müssen, als dem Laokoon, wir mögen



die Erfindung des effectvollsten Momentes oder die Composition in ihrem materiellen Bestande ins Auge fassen, ja man darf sogar sagen, daß der Eindruck des Ganzen auf das Gemüth des Beschauers ein befriedigenderer sei als derjenige, den die Laokoongruppe hervorzubringen vermag. Über die Erfindung der Gruppe möge Welcker reden; was er gesagt hat, wird nie überboten werden.

„Die Seele der Erfindung in diesem Werke der höchsten Virtuosität ist in der Wahl des prägnanten Moments, der den nächstfolgenden unmittelbar hervorruft und fast mit Nothwendigkeit denken läßt, einen Moment der für sich der Darstellung sich entzieht, aber schon in der unwillkürlich in dem Beschauer hervorgerufenen Vorstellung die Wirkung des äußersten Darstellbaren mächtig verstärkt."

„Ich könnte daher nicht mit Schorn sagen, daß „nur die Vorbereitung zur rächenden That, nicht das Entsetzliche ihres Vollbringens geschildert sei, indem die erzürnten Söhne die Quälerin ihrer Mutter an die Hörner des Stiers anbinden und wir die Unglückliche vor ihnen flehend und umsonst ihrem Schicksal widerstrebend sehn." Hier ist mehr als Vorbereitung. Die Secunden, die zwischen dieser und der Ausführung liegen, verschwinden vor der Geschwindigkeit, wozu der Zorn der Rächer und die Schwierigkeit, das wüthende Thier länger festzuhalten, zwingen; und daß die Raschheit und Stärke der Brüder und die Gewalt des Stiers so vollkommen und lebendig ausgedrückt ist, darin liegt die Magie, welche uns mit der Vorbereitung auch das Vollbringen der That empfinden läßt, und das höchste Verdienst des Werks. Dirke ist bei dieser feurigen, blitzschnellen Thätigkeit schon so gut wie angebunden und obgleich sie nicht die Besinnung verliert, sondern noch Amphions Bein instinctartig umschlingt und körperlich im Augenblick noch nicht leidet, kann sie doch selbst nicht hoffen das Schreckliche abzuwenden, der Zuschauer kann es unmöglich erwarten, daß es ihr gelingen werde. Amphion hält noch das Thier an Horn und Schnauze fest wie es zum Anfesseln nöthig war, noch kann es, so sehr es sich auch bäumt, nicht davonspringen, aber länger wird er es so nicht mehr halten und in einem Riß wird Zethos das Opfer hinanziehen. Jetzt lassen sie den Stier los, mit Vorsicht zur Seite springend, er wirft sich herab auf seine Füße, macht einen Satz und schleppt schleudernd die Last an den Hörnern davon. Es ist wie eine Mine, die im Losgehn begriffen ist: mit größter Kunst ist die Gruppe wie gewaltsam in den Augenblick zusammengefaßt, wo sie sich auf die regelloseste, wildeste Art entfalten soll. Der Contrast dieser Scenen, furchtbare, rascheste, endlose Bewegung als unausbleibliche Folge eines durch Kraft und Gewandtheit herbeigeführten und glücklich benutzten flüchtigen Augenblicks des Stillhaltens geben dem Bilde Leben und Energie in wunderbarem Maße. Und es ist in dieser gewissermaßen in die Gruppe eingeschlossenen Darstellung der Entwickelung selbst eine gewisse Enschuldigung für ihre kühne Aufgipfelung gegeben. Denn das Höchste in einer gewissen Richtung läßt sich oft nicht erreichen, ohne zugleich die eine oder die andere sonst beobachtete Rücksicht hintanzusetzen."

„Müller setzt einen Hauptgedanken der beiden Meister in einen gewissen Contrast der beiden Brüder, welche die Rache vollziehen. Wenn überhaupt ein verschiedener Charakter der zusammenhandelnden Personen und, so viel möglich, ein entschiedener Contrast in der ihnen dabei zukommenden Stellung der Composition Anmuth und Leben geben, so durfte diesen, meint er, in diesem Falle der

Künstler um so weniger versäumen, als der Mythus selbst und Euripides ihn darbot, der in der Antiope den Stoff ausführlich behandelte. Ausgedrückt scheint ihm dieser Contrast in der Gruppe dadurch, daß der rauhere Zethos die Dirke (vielleicht an den Haaren gefaßt) an die Hörner befestigt, während dem Amphion das minder grimmige Geschäft gegeben ist, den Stier beim Kopf zu halten und an ihn als den milderen die Verzweifelnde sich anklammert. Aus den Andeutungen der Gruppe selbst glaubt er den Hergang — also wie er dem Künstler vorgeschwebt habe — sich so entwickeln zu dürfen: die Brüder finden ihre Mutter und erfahren deren Mißhandlungen, eilen auf den Berg, wo Dirke Orgien feiert, der rachsüchtige Zethos erreicht sie zuerst und wirft sie bei den Haaren zu Boden, Amphion holt unterdessen auf seinen Befehl einen Stier herbei; nun ist es Zethos wieder, der diesem den Strick um die Hörner legt, womit er Hals und Leib der Dirke umschlingen will, ihre Bitten an Amphion können sie nicht retten, da er schon vergebens gesucht hatte, den Zorn des Zethos zu mäßigen: aber da er dessen grausame Absicht nicht hatte mildern können, so wollte er sich der Theilnahme an der Rache, welche die Mutter als Sohnespflicht von ihm forderte, nicht entziehen. Dies Alles aus den Andeutungen der Gruppe selbst."

„Die gesunden und glücklichen Motive, die in den Werken der Alten zu erkennen sind, genau zu erforschen, um diesen Werken ein wohlverstandenes Lob zollen und uns ihrer wie an der Seite der Künstler selbst oder ihrer Zeitgenossen erfreuen zu können, ist der beste Gewinn, der sich aus ihrer Betrachtung ziehen läßt. Ich erwäge darum unbefangen auch diese Betrachtungsweise der Gruppe, aber ich muß gestehen, daß sie mir nicht richtig zu sein, sondern die geistige Einheit des Werks, die in der Kraft einer vollkommen einträchtigen Rachethat liegt, zu verletzen scheint. Wie alle Erzähler sich ausdrücken, die Brüder tödteten die Dirke, ohne daß sie dabei irgend einen Unterschied unter ihnen machen, so läßt auch kein Künstler den Amphion zu weich für heroische Pflicht erscheinen. Des mächtigen Stiers, den die Gruppe darstellt, Meister zu werden, bedurfte es der Kraft beider Brüder, einer hilft dem andern, und der Stier würde in diesem Augenblick nicht gegen Dirke, sondern gegen sie selbst seine Wuth auslassen, wenn er könnte. Seine Bändigung zum Zweck ist die Hauptsache und beiden Brüdern vollkommen gemeinschaftlich; aber die Unterscheidung ihrer Persönlichkeit ist berücksichtigt darin, daß Zethos voran ist und die Dirke anbindet, daß sie dem von der Laute begleiteten Bruder sich zuwendet und sein Bein umfaßt: diese fein beobachtete Unterscheidung ist hier eine untergeordnete und verstecktere Schönheit."

Wenn aber oben gesagt wurde, die Gruppe des Farnesischen Stieres wirke befriedigender auf den Beschauer als selbst der Laokoon, so liegt die Begründung für diese von anderen Seiten freilich, und zwar mit Nachdruck in Abrede gestellte Behauptung darin, daß wir im Laokoon das Verderben in einer Art vor Augen sehn, die auch der entferntesten Hoffnung für irgend eine der drei Personen keinen Raum mehr läßt, daß demgemäß die Lage das Spannende der Erwartung des Ausgangs verliert, da ja die Künstler den Ausgang uns geflissentlich vor die Phantasie gerückt haben. Hier aber ist freilich, wie Welcker in der eben mitgetheilten Stelle mit Recht hervorhebt, für Dirke auch keine Hoffnung mehr, es darf aber nicht unerwähnt bleiben, was er später erinnert, daß in dem Kunstwerke „der Kampf der Heldenjünglinge mit dem Stier groß und gefahrvoll genug ist, um die Schauer, welche die rührende Gestalt der Dirke einflößt, zu zerstreuen." Eben



hierdurch, eben durch die gefahrvolle Anstrengung der Jünglinge, auf welche auch vermöge ihrer Stelle in der Gruppe und vermöge der überwiegenden Lebhaftigkeit ihrer Handlung, das Auge zuerst fällt und auf denen es am längsten haftet, dadurch, daß, wie Dilthey (Anm. 99) treffend sagt, das Athletische in der Composition vor Allem hervortritt, wird der dargestellten Scene jenes Martervolle, Klägliche genommen, das Welcker Laokoons Lage zuspricht, wird ihr dagegen jene aufregende Spannung eines jedenfalls nicht absolut gewissen Ausganges verliehen. Ja die Tüchtigkeit und Heldenhaftigkeit der beiden Jünglinge gegenüber dem gewaltigen Thiere, das sie zwingen, kann uns auf Augenblicke so fesseln, daß wir die grausame und entsetzliche Absicht, um derentwillen diese Anstrengungen unternommen werden, vergessen und dem Entfalten der jugendlichen Heldenkraft mit Wohlgefallen zuschaun. Ohne Zweifel sind demnach in der Erfindung des Laokoon und des Stiers Unterschiede vorhanden, allein diese fließen mit Nothwendigkeit aus der Verschiedenheit des Gegenstandes und ändern nichts an der Verwandtschaft des Geistes, in welchem beide Kunstwerke erfunden sind, am wenigsten aber können sie als Beweismittel für die Behauptung dienen, beide Kunstwerke seien in ganz verschiedenen, weit getrennten Perioden der Kunst- und Culturgeschichte entstanden. Und wenn, was den aesthetischen und ethischen Eindruck des einen und des andern Kunstwerkes anlangt, dem Stier einerseits das Peinliche des Laokoon fehlt, weil er die Begebenheit und das Leiden nicht, wie jener, in der äußersten Spitze faßt, so hat er andererseits, wie nicht mit Unrecht bemerkt worden ist, dadurch etwas unser Gefühl Empörendes, daß es sich hier, mag auch eine strafende Gottheit im Hintergrunde gedacht werden, um einen von Menschen, von anwesenden Menschen ausgeübten wilden Racheact handelt, nicht um eine, wenngleich noch so grausame Strafe, welche ein dem Leidenden nicht sichtbar gegenübergestellter Gott durch von ihm gesandte Bestien vollzieht.

Wenden wir uns nun der Composition in ihrem materiellen Bestande zu, so wird abermals Welckers Urteil zum Leitfaden zu nehmen sein. „Die Gruppe des Stiers, sagt er, überschreitet eigentlich die Grenzlinien der Plastik; denn auf den ersten Blick macht sie immer den Eindruck einer verworrenen, aufgehäuften Masse. Aber bewunderungswürdig ist es, sobald man nun zu unterscheiden anfängt, wie sie dann von jedem Punkte aus, den man im Herumgehn einnimmt, nur wohl zusammengehende Linien darbietet und von jeder Seite eine Ansicht gewährt, ein Ganzes macht, das man für eine selbständige Composition nehmen möchte." Ferner: „von der Seite gesehn wird selbst der kunstreiche Laokoon verworren und ungefällig, woraus seine Bestimmung für eine Nische eben so gewiß hervorgeht, wie es aus der Beschaffenheit selbst der Farnesischen Gruppe klar ist, daß sie an einen überall offenen Standort gehört und rings umgangen sein will. Freilich den vollen Anblick aller Personen auch nur von einer Seite zu gestatten, darauf ist sie nicht eingerichtet." Dies Alles ist mit der einzigen Modification, daß die in der Abbildung Fig. 136 gegebene Ansicht der Gruppe die hervorragend wichtige ist, vollkommen wahr, und eben so richtig ist die Bemerkung, daß bei Werken, wie dieses, der Anblick des Marmors noch ungleich nöthiger ist, als bei einfachen Statuen, und daß kein Abbild, d. h. keine graphische Darstellung genüge. Eine graphische Darstellung, d. h. eine Übertragung der Gruppe, in der die Figuren auf der um drei Meter in's Geviert haltenden Basis beträchtlich auseinander stehn, man mag sie beschauen von welchem Punkte man will, in die Zeichnung auf

einer Fläche, welche die eigenthümliche plastische Perspective nicht wiedergeben kann, genügt in diesem Falle besonders deshalb nicht, weil in der Zeichnung die untere Hälfte der Gruppe mehr Compactes gewinnt und daher eine genügendere Unterlage der oberen und bewegten Theile bietet, als dies in der Gruppe selbst der Fall ist, die nicht blos auf den ersten Blick den Eindruck einer nach oben zusammengethürmten und nicht gehörig unterstützten Masse macht. In der plastischen Wirklichkeit erscheint der untere Theil der Gruppe, indem alle Linien auseinandergehn und alle Theile getrennt sich darstellen, vergleichsweise luftig, leicht, leer, während der obere, in welchem sich alle Massen mehr zusammenschieben, durch eine ungeheure Wucht des Körperlichen, ja des Materials etwas Beängstigendes und Erdrückendes besitzt. Wenn man nun aber schon im Laokoon Elemente des Malerischen wahrgenommen hat, so wird man den Einfluß der Malerei, welche kurz vor der Zeit, in der diese Gruppe entstand, ihre höchste Vollendung erreicht und in der Schätzung der Nation die Plastik fast besiegt hatte, auf die Plastik in unserer Gruppe noch ungleich bedeutender hervortreten sehn; ja es scheint in dieser Art der Composition gradezu ein Wetteifern mit malerischen Effecten zu liegen, welches nothwendig zu einem Überschreiten der engeren Grenzen der echt plastischen, in materiellen Massen gestaltenden Composition führen muß. Sieht man jedoch von diesem Tadel ab, so kann man wiederum Welcker nur zustimmen, wenn er auf die Meisterschaft in Erfindung und Anlage dieses großen Werkes und aller einzelnen Figuren hinweist, die selbst in der Restauration sich ausspricht, wenn er die lebensvolle Gewaltigkeit des herrlichen Stiers, die athletische Gewandtheit der Brüder, den edeln und feinen Geschmack in der Behandlung der Gewänder, die große Wahrheit, die Kraft des Ausdrucks in allen Stellungen und Gestalten, alle die wohlberechneten Bezüge und Gegenbezüge, das Ineinandergreifen im Ganzen bewundernd hervorhebt.

Nicht ohne Bedeutung für diese vom Laokoon in jedem Betracht verschiedene und doch nach eben so neuen Principien gestaltete Composition und selbst für den innerlichen Eindruck, welchen die Gruppe auf uns macht, ist die Basis, welche so ziemlich einzig in ihrer Art dasteht und, wie das ganze Kunstwerk, nicht selten verkehrt beurteilt worden ist. Auch über diese ist es gerathen, zunächst dasjenige mitzutheilen, was Welcker über dieselbe geschrieben hat. „Ganz im Geiste der uns fremden Art von Symbolik der Alten im Räumlichen ist die Basis behandelt. Sie stellt den Kithaeron vor, für das Auge nicht kenntlich, denn er ist viereckt und niedrig, aber für den Verstand bezeichnet durch die Klippen und die umgebenden Thiere. Von Bäumen und Sträuchern ist nicht einmal eine Andeutung gegeben, einen griechischen Berg würden sie eher unkenntlich machen. Aber sehr ausdrucksvoll für die Felsennatur solcher Berge ist es, daß Amphion unter dem Kampf auf zwei Felszacken kühn und gewandt gestellt ist, und so springt zugleich der Boden in die Augen, über welchen Dirke geschleift werden soll. Wie der Wind immer spielt auf den Höhen, so treibt er das Gewand der Antiope und des Amphion."

„Alles zusammen vereinigt sich einfach, die Natur des Hochgebirgs durch eine Zusammenstellung seiner thierischen Bewohner, phantastisch vermehrt mit Löwen, und dann die bakchische Feier anzudeuten. Damit die letztere stärker in die Augen falle, ist vorn an der Klippe, auf welcher Amphion fußt, der junge, durch bakchisches Laubgewinde über Brust und Leib auffallende Hirt hingesetzt, [in wel-



chem mehre Erklärer, jedoch mit zweifelhaftem Rechte seiner geringen Antheilnahme wegen vielmehr den Gott des Berges haben erkennen wollen]. Er sitzt als ruhiger Zuschauer, weil er blos zu einem Zeichen bestimmt ist, darum auch in viel kleinerem Verhältniß als die Figuren der Handlung selbst, wie neben einer Statue ein Figürchen oder ein Attribut am Tronk. Zugleich füllt er an der Ecke den Raum wohl aus, besser als die ununterbrochene kahle Felswand thun würde. Sein Hund [vielleicht richtiger derjenige der Brüder oder des Zethos], von demselben großen Geschlecht, dem man noch in Griechenland bei und in den Bergen so häufig begegnet, springt bellend gegen Amphion hinan, da es unnatürlich wäre, wenn er bei solchem Vorgang nicht bellte. Die Begleitung eines Hundes und bei bewegten, gewaltsamen Scenen ein anspringender Hund ist ein beliebtes Beiwerk der Vasengemälde seit ihrer ältesten Zeit, und auch in feineren kommt es oft vor als ein Mittel, das Außerordentliche oder das Belebte des Vorgangs augenfälliger zu machen. Die schöne Cista und ein bei der Störung des Festes heruntergerissenes Traubengewinde schließen sich mit dem bakchischen Landmann zusammen, um an der Vorderseite die Zeit des Überfalls anzuzeigen; die drei andern Seiten nehmen die Thiere ein, deren bunte Manigfaltigkeit hier, wo es nur Andeutung und die Verzierung eines großen Fußgestells galt, einer Rechtfertigung in der That nicht bedarf, so wenig wie die Reliefe an den Basen des Nils und des Tiber im Vatican. Auch in diesen allerdings ungewöhnlichen Nebendingen zeigt sich viel Leben und treffliche Erfindung."

So ganz ohne Bedenken, wie sie Welcker darstellt, ist nun freilich diese außerordentlich reichliche Ausstattung der Basis mit Nebenwerk, welches besonders an den Neben- und der Hinterseite ohne unmittelbaren Zusammenhang mit der Handlung ist, freilich wohl nicht, vielmehr wird sie auf die meisten Beschauer einen kleinlichen und vielleicht sogar pedantischen Eindruck machen. Freilich wird man sagen können, daß es den Künstlern darauf ankam, die kahlen Felsenzacken, welche an und für sich eigentlich gar kein Gegenstand plastischer Darstellung sind, welche sie aber nach dem ganzen Aufbau ihrer Composition nicht entbehren konnten, zu beleben. Allein, daß sie dieses vollkommen rechtfertige, wird man doch kaum sagen dürfen. Wenn man aber in diesem gehäuften Beiwerk denselben Kunstgeist wiedererkennt, welcher sich nur in anderer Form in der überaus genauen Durcharbeit der Nebendinge in den Gigantomachiereliefen von Pergamon ausspricht, so hat Dilthey (Anm. 99) einen Gesichtspunkt geltend gemacht, welcher das, was so wie so auffallend bleibt, näher zu motiviren geeignet ist. Er stellt nämlich die mit guten Analogien unterstützte Vermuthung auf, „daß die ganze Basis den eigenthümlichen Bedingungen der Aufstellung angepaßt gewesen, für welche das Kolossalwerk berechnet worden und denen es nunmehr entzogen ist. Es war, wenn ich nicht irre, bestimmt, in einer der rhodischen Parkanlagen die Höhe einer künstlichen oder auch natürlichen Felspartie, welche rings umgangen werden konnte, zu bekrönen. Auch die Totalform der nach der Mitte aufsteigenden, felskuppenartigen Basis steht mit dieser Verwendung in gutem Einklang. Und daß die Gartenkunst seit dem hellenistischen Zeitalter ihre Schöpfungen auf diese Weise durch Werke der decorativen Plastik belebte, ist sehr glaublich, überdies durch einige Zeugnisse beglaubigt." [101]). Einem Beispiel davon, wie der natürliche Aufstellungsort mit der Composition einer plastischen Figur zusammengefaßt wurde, werden wir im 4. Cap. bei der großen Nike von Samothrake begegnen.



Am wenigsten sind wir im Stande über die Formgebung im Einzelnen und über die materielle Technik zu urteilen, da hier natürlich die Restauration das Original nicht wie in der Composition vertreten kann, und da, wie Welcker erinnert, die echten Theile auch durch Abraspeln bei Gelegenheit der Aufstellung in der Villa reale, wo die Gruppe 1786 zuerst im Freien aufgestellt wurde, gelitten haben, indem man sie in gleicher Weiße mit den modern restaurirten Stücken erscheinen lassen wollte. Trotzdem ist die Formgebung und die Feinheit des Meißels im Einzelnen der echten Theile von guten Kennern gebührend gewürdigt worden, so lobt Winckelmann die feine und sichere Arbeit an der aus Korbgeflecht bestehenden Cista zu Dirkes Füßen, welche in der auffallendsten Weise an die Art erinnert, wie das Beiwerk in den pergamener Reliefen gearbeitet ist, ferner das über diese Cista fallende Gewand, die am wenigsten restaurirte Antiope und die sitzende Nebenfigur, deren Kopf er dem Stil nach sehr richtig mit denen der Söhne Laokoons vergleicht. In der That macht, was sich nach der Zeichnung am wenigsten beurteilen läßt, die Antiope der reinen Form nach einen überaus wohlthuenden Eindruck, denjenigen eines echt griechischen Kunstwerkes, und sie würde, als einzelne Statue aufgestellt, so wie sie in einem Abguß im Crystallpalaste zu Sydenham steht oder stand, durch den Adel und die harmonische Füller aller Formen den Gegenstand allgemeiner Bewunderung bilden, während freilich zugestanden werden muß, daß sie in den Zusammenhang des Ganzen, trage sie auch zur Abrundung der Composition bei, nur locker eingereiht erscheint. Die Gewandung der Dirke ist mit höchster Meisterschaft behandelt; motivirt durch den Festanzug der Königin ist sie in ihrer Fülle sowohl an sich wie in ihrem Gegensatze zu dem aus ihr hervorblühenden nackten Körper mit auserlesener Virtuosität zu den prächtigsten Effecten benutzt. Daß diese Effecte berechnet und von den Künstlern mit derselben bewußten Absicht herbeigebracht sind, wie diejenigen in der Formbehandlung des Laokoon und der pergamener Reliefe, ist augenscheinlich, und wenn wir nach diesen erhaltenen Theilen des Originals die uns verlorenen größeren Partien beurteilen dürfen, so erweist sich auch in dieser Hinsicht unsere Gruppe als ein dem Laokoon und wiederum den pergamener Reliefen nahe verwandtes Kunstwerk. Daß aber die malerische Auffassung und Behandlung des Plastischen, auf welches bei der Besprechung der Gruppe hingewiesen worden ist, in den kleineren Reliefen von Pergamon ihre Analogie findet, braucht es gesagt zu werden? Und so möge zum Schlusse nochmals darauf hingewiesen werden, daß die Gruppe des „Farnesischen Stieres“ außer der Bedeutung, die sie selbständig als Kunstwerk ersten Ranges für sich in Anspruch nimmt, für die Kunstgeschichte als datirbares Monument aus der Blüthezeit der rhodischen Kunst und als eine Arbeit von Künstlern, von denen vielleicht bald erwiesen sein wird, daß sie in Pergamon für Eumenes II. thätig waren, die allergrößte Wichtigkeit hat, da ihre fast allseitige innere Verwandtschaft mit dem Laokoon für die gleichzeitige Datirung dieser Gruppe zu allen übrigen ein Gewicht von solcher Schwere in die Wagschale wirft, daß auch die besten Argumente für die römische Entstehung des Laokoon nicht im Stande sind, ihm irgend mit Erfolg entgegenzuwirken.

Viertes Capitel.

Künstler und Kunstwerke im übrigen Griechenland.

Wenn schon die Zusammenstellung dessen, was wir von Künstlern und Kunstwerken außerhalb des Bereichs der großen Mittelpunkte der Kunst wissen, in den diesem Capitel entsprechenden Capiteln der vorhergehenden Bücher den Charakter einer mehr oder weniger dürftigen Nachlese einzelner Notizen nicht verläugnen konnte, so muß der Charakter der Stoppelernte hier nach der in der Einleitung zu diesem Buche (oben S. 194 f.) mitgetheilten Übersicht über die Zustände der Kunst an den Pflegestätten derselben in früheren Perioden noch ungleich schärfer hervortreten. Ja es ist dies, abgesehn von einer Gruppe von Nachrichten über Kunstwerke, in dem Maße der Fall, daß man zweifeln kann, ob man durch Erwähnung der vorhandenen ganz vereinzelten Notizen über Künstler und Kunstwerke das Bild der Kunstzustände dieser Zeit mehr belebt oder mehr trübt; denn wenn diese Nachrichten, die uns sprungweise von Kleinasien zu ein paar Orten des Mutterlandes und von dort wieder nach Sicilien führen, einerseits thatsächlich zeigen mögen, daß die Kunstübung auch außerhalb der großen Hauptpflegestätten, Pergamon und Rhodos, nicht aufgehört hatte, was zu glauben, wie schon früher bemerkt wurde, ohnehin kein Grund vorliegt, so können sie, die vielleicht rein zufällig auf uns gekommenen, eben so leicht den Eindruck hervorrufen, als sei an den von ihnen nicht berührten Orten in der That durchaus nichts zu erwähnen gewesen. Abzusehn wird jedenfalls hier wie an den entsprechenden Stellen der vorhergehenden Bücher von einer namentlichen Anführung derjenigen Künstler sein, von denen wir aus irgend einer Quelle nur die Existenz entnehmen können, und höchstens das dürfte Erwähnung verdienen, daß diese Künstler aus so ziemlich dem ganzen Bereiche griechischer Cultur fast ausschließlich aus solchen Orten stammen, welche in früheren Perioden keine oder nur eine untergeordnete Rolle in der Kunstgeschichte gespielt haben [102]). Von ihren Werken aber verdient auch nur das eine oder das andere eine besondere Erwähnung.

So mehr als andere die als ein bedeutendes Bildwerk angeführte Statue des Zeus Stratios eines Künstlers Daedalos, der in Bithynien gelebt zu haben, und von anderen Gleichnamigen, namentlich von dem Sikyonier Daedalos (Bd. I, S. 407) unterschieden werden zu müssen scheint [103]). Die Statue stand in der Ol. 125, 2 oder 129, 1 (282 oder 264 v. u. Z.) gegründeten Stadt Nikomedeia, war sehr wahrscheinlich für diese selbst verfertigt, nicht dahin aus einem ältern Orte versetzt, und kann vielleicht in dem während eines Zeitraums von anderthalb Jahrhunderten ständigen Gepräge der Münzen bithynischer Könige (Prusias I. regiert seit Ol. 131, 3. 251; Nikomedes III. † Ol. 176, 2. 74 v. u. Z.) als ein stehender Zeus erkannt werden, welcher seinem gewiß auf Krieg und Sieg bezüglichen Beinamen [104]) gemäß, indem er sich mit der Linken fest auf ein Scepter oder eine Lanze stützt, in der Rechten einen Kranz, den Siegeskranz, erhebt. Die oberwärts nackte, unterwärts mit einem reichen Gewande bekleidete Gestalt hat eine dieser Periode durchaus angemessene effectvolle Stellung und Bewegung. Nur im Vorbeigehn ist sodann einer ehernen Kolossalstatue und einer zweiten goldenen Statue zu



gedenken, welche die Sikyonier Attalos dem Ersten errichteten, sowie einer ehernen Aphroditestatue von Hermogenes von Kythera, welche, wenigstens wahrscheinlich, noch in diese Periode gehörend, auf der Agora von Korinth stand [105]). Und auch die Werke eines schon früher (oben S. 196) erwähnten sicilischen Künstlers Mikon, des Sohnes eines Nikeratos, können unser Interesse so wenig näher in Anspruch nehmen, wie eine goldene Nike, welche Hieron II. dem römischen Senate zum Geschenk machte [106]).

Unter allen erhaltenen Werken, die wir auf einen bestimmten Künstler nicht zurückführen können, gebührt aus mehr als einem Grunde die erste Stelle der kolossalen Nikestatue von Samothrake im Louvre [107]). Gefunden und in den Louvre versetzt 1863 wurde die allerdings stark fragmentirte Statue Fig. 137 A anfänglich von mehren Beurteilern stark unterschätzt und zunächst nur von Fröhner (Anm. 107) richtig gewürdigt und auch richtiger datirt, als von einigen anderen Gelehrten, welche den hohen Werth der Statue allerdings richtig erkannten. Eine vollkommen richtige Würdigung, eine sichere Erklärung ihres sehr eigenthümlichen Motivs und ein verhältnißmäßig sehr genaues kunstgeschichtliches Datum wurde dem hochbedeutenden Werk erst zu Theil, als der zweiten österreichischen Expedition nach Samothrake (1875) die Auffindung des ganz eigenthümlich gestalteten und seitdem auch in den Louvre übergeführten Postamentes der Nike, sowie dem Bildhauer Zumbusch in Wien eine in allen Hauptsachen unanfechtbare Restauration des ganzen Werkes (Fig. 137 B u. C) gelungen war. Diese Würdigung, Erklärung und kunstgeschichtliche Datirung der großen Nike von Samothrake aber nebst einem eingehenden Bericht über die Auffindung und Reconstruction der Basis sowohl wie der Statue verdanken wir Benndorf, aus dessen ausführlichen und an fruchtbaren Gesichtspunkten reichen Erörterungen [108]) hier nur die Hauptergebnisse in der selbstverständlich gebotenen Kürze mitgetheilt werden können.

Wie ein Blick auf die nach den fast vollständig aufgefundenen Theilen gemachte Restauration (Fig. 137 C) zeigt, stellt das Postament das Vordertheil eines antiken Kriegsschiffes dar, auf welchem die Nike mit kräftigem Schritte vorwärts schreitet, indem sie in die mit der Rechten gehaltene Salpinx bläst, während in ihrem linken Arm ein langes, stabförmiges, mit einem Querholz am einen Ende versehenes Attribut liegt, in welchem man das Gestell eines Tropaeon mit Sicherheit erkannt hat. Um einen Seesieg und dessen Verherrlichung durch ein Siegesweihgeschenk also handelt es sich. „Unverkennbar aber", um mit Benndorfs Worten (a. a. O. S. 82) fortzufahren, in welchen der poetische Gehalt des Kunstwerkes vortrefflich hervorgehoben wird, „unverkennbar war Nike auf dem Schiff hier mehr als eine schöne Allegorie für eine gewonnene Seeschlacht. Die Größe des Monuments, die Energie der Gestalt forderte eine Situation, und jene beiden Attribute gaben eine höchst lebendige, überaus beziehungsreiche Situation. Nach Analogie der vorbildlichen älteren Darstellungen von wagenlenkenden Niken ist das Schiff als dasjenige des Siegers zu betrachten. Der Entscheidungskampf soll beendigt, der Sieg errungen gedacht werden. Auf dem Feldherrnschiff, von dem die Signale der Schlacht ertönen, hat sich die Göttin des Sieges leibhaftig eingefunden, um das fröhliche Finale persönlich zu verkündigen und durch ihre glückbringende Gegenwart das Entzücken des Augenblicks zu bestätigen und zu steigern. Was dem Siege noch fehlt, ist das öffentliche Wahrzeichen des Sieges,



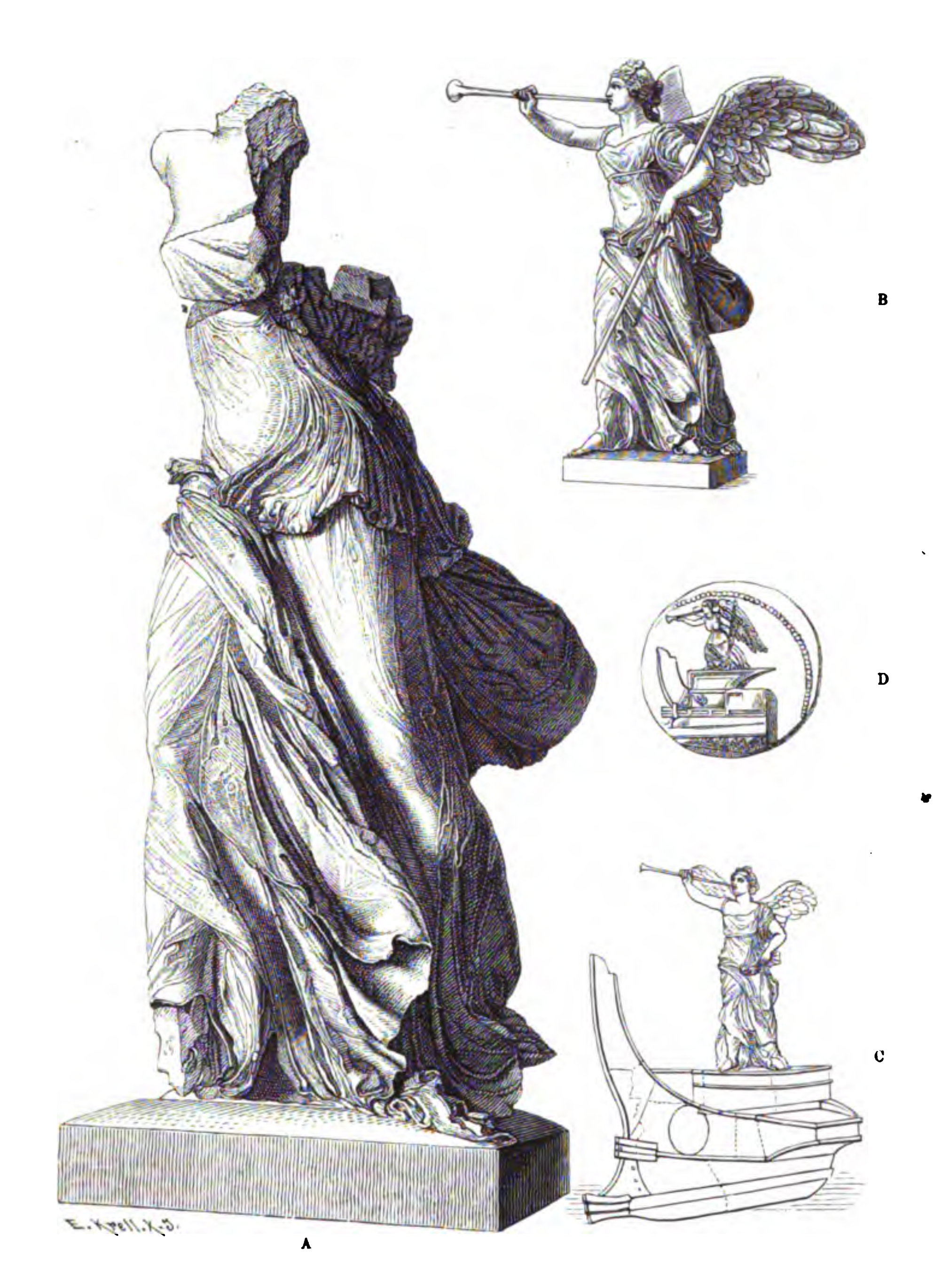


Fig. 137. Die große Nikestatue von Samothrake.

und die Göttin schickt sich an, es mit eigener Hand auf dem Schauplatze des Kampfes zu errichten. Das erforderliche Geräth im Arme, schwebt sie vom Schiffe hinweg zum Lande, um dort das Tropaeon aufzupflanzen und mit der erbeuteten Wehr zu schmücken, und zugleich entbietet sie mit dem Klang der Posaune die frohlockenden Scharen der Sieger zu Lobgesängen und Opfern, welche den religiösen Act der Errichtung des Tropaeon begleiten."

Dabei, daß sich das große samothrakische Monument als Siegesweihgeschenk auf eine gewonnene Seeschlacht beziehe, braucht man jedoch nicht stehn zu bleiben, vielmehr ist mit großer, an Gewißheit grenzender Wahrscheinlichkeit nicht nur die Epoche, sondern auch die Begebenheit nachgewiesen, welche die Errichtung dieses Weihgeschenkes an die zur See hilfreichen „Großen Götter" von Samothrake veranlaßt hat. Der Typus der auf dem Schiffsvordertheil stehenden Nike ist auf Münzen nicht selten (s. Benndorf a. a. O. S. 80 f.), am frühesten aber kommt er auf den Münzen des Demetrios Poliorketes vor, von denen in Fig. 137 D ein Exemplar der berliner Münzsammlung (Silber) wiederholt ist. Und zwar zeigt sich zwischen diesem Gepräge und dem samothrakischen Monument eine so auffallende Ähnlichkeit nicht allein in der Gestalt der Nike, sondern auch in der in anderen Münzstempeln weniger genauen und ausführlichen Darstellung des Schiffsvordertheiles, auf welchem die Nike steht, daß die Annahme vollaus gerechtfertigt ist, der Münzstempel sei gradezu eine Nachbildung des samothrakischen Siegesweihgeschenkes, wie ja auch andere bedeutende plastische Kunstwerke schon in griechischer Zeit in Münzstempeln wiederholt worden sind (s. Bd. I, Fig. 15a die Tyrannenmörder auf einer attischen Tetradrachme und Fig. 59 epidaurische Münze mit dem Asklepios des Thrasymedes). Die Münzen des Demetrios sind aber schon seit langer Zeit auf die große Seeschlacht bezogen worden, welche derselbe mit seinem Vater Antigonos Ol. 113, 2. 306 v. u. Z. bei Kypros über Ptolemaeos gewann und in Folge deren Antigonos und Demetrios den Königstitel annahmen, mit welchem Demetrios sich auf den hier in Frage stehenden Münzen auf dem Avers nennt. Ist dies richtig, wie es, wenn auch nicht erwiesen, so doch im höchsten Grade wahrscheinlich ist, so kann auch kein Zweifel sein, daß das samothrakische Weihgeschenk sich ebenfalls auf diesen großen Seesieg bezieht, welcher Demetrios trotz den Wechselfällen seines bewegten Lebens zum Herrn der griechischen Meere machte, und nur die verhältnißmäßig untergeordnete Frage, wie bald nach dem entscheidenden Siege das Weihgeschenk aufgestellt wurde, kann als offen gelten. Das Gepräge der Münzen wird am wahrscheinlichsten auf die Jahre Ol. 121, 2—123, 1. 294—288 v. u. Z. bezogen, in welchen Demetrios König von Makedonien war, eine Periode, welche, wenn der Münzstempel die samothrakische Nike wiedergiebt, dieser eine Entstehung zwischen 306 und 294 v. u. Z., also etwa die Wende des 4. und 3. Jahrhunderts anweist, eine Datirung, welche von derjenigen nur weniger antiker Kunstwerke an Genauigkeit übertroffen wird.

Eben diese Periode der griechischen Kunstgeschichte wird von der großen Nike von Samothrake in glänzender Weise vertreten und zu ihrer gerechten Würdigung trägt dieselbe in hervorragender Weise bei. Das gesammte Monument imponirt schon durch seine ungewöhnliche Größe; die Nike ist nahezu doppelt lebensgroß (der erhaltene Torso mißt an 2 m. und die ganze Statue wird 2,7 m. hoch gewesen sein) und das schiffgestaltete Postament erreicht die Höhe der Figur, so daß das Ganze sich über 5 m. hoch aufbaute. In der wirksamsten Weise war

dasselbe decorativ in die Landschaft hineingestellt (s. Benndorf a. a. O. S. 68 f. u. vergl. das. Taf. I u. LXXVI). Am Ende eines sich von Süd nach Nord erstreckenden und nach Norden öffnenden Thales, welches alle Haupttempelanlagen enthielt, stand die Nike mit dem Rücken nach Süden am Abhang eines rasch ansteigenden breiten Hügels, das ganze Tempelthal überblickend und von drei Seiten her in der günstigsten Weise, in der Nähe und in gleicher Höhe dagegen nur von derjenigen Seite sichtbar, welche die Abbildungen Fig. 137 A u. B vergegenwärtigen und welche, wie die an der Hinterseite ganz rohe, aber auch an der rechten Seite der Figur flüchtige, nur an ihrer vordern und linken Seite mit größter Feinheit und Vollendung ausgeführte Arbeit zeigt, allein auf die Nahbetrachtung berechnet ist. „Auf jener sicherlich einst wie heute von üppigem niedrigem Grün umwachsenen Anhöhe, mit kolossalen, in kühner Silhouette malerisch bewegten Formen gegen den Himmel hinausgehoben, wie in leibhafter Erscheinung andringend gegen den Nordwind, der so oft in heftigen Stößen vom (thrakischen) Festlande herüber die Insel heimsucht, schien die Siegesgöttin mit gewaltigem Flügelschlage auf die Cultusstätten der großen Götter zuzuschweben, um ihnen eine Huldigung des Dankes darzubringen; und indem sich das Anathem so zu einem überaus reizvollen Schmucke der ganzen Landschaft gestaltete, konnte man den Stifter um die laute Verherrlichung seines Ruhmes beneiden, die ihm in dieser Weise gelungen war. Wie trefflich ein solches mit feinem Verständniß ganz in seine örtliche Umgebung hineingedachtes Repräsentationsstück zu dem herrschenden Geschmacke der hellenistischen Zeit stimmt, bedarf nach vielfachen Schilderungen keiner nähern Begründung. Es ist der nämliche Geschmack, der uns aus so vielen antiken Vedutenbildern entgegentritt, wenn sie eine pikante Verwendung monumentaler Sculpturen in freier Natur, an den Küstensäumen oder in reichbelebten, hochumbauten Hafenbassins, im Gebüsch heiliger Thäler oder auf einsamen Bergeshöhen mit Vorliebe zur Anschauung bringen, es ist dieselbe Freude am Außerordentlichen, Sensationellen, welche die höchsten Leistungen der rhodischen Kunst belebt“ (Benndorf); derselbe Geschmack, welcher auch die oben mitgetheilten Vermuthungen über die ursprüngliche Aufstellung des „Farnesischen Stieres“ rechtfertigt.

In voller Übereinstimmung mit diesem Geschmack ist nun auch die aus einem vorzüglich homogenen, schönen Marmor von etwas gelblichem Tone gehauene Statue selbst und zwar sowohl was das wirkungsvolle, man möchte sagen aufregende Motiv ihrer Composition wie was die Ausführung anlangt, welche wir hauptsächlich nach der von Benndorf (a. a. O. S. 74 ff.) genau geschilderten Behandlung der Gewandung beurteilen können. Kein Zweifel, daß dieselbe an Mannigfaltigkeit der Motive, in der Art, wie der dünne Chiton wie vom heftigen Gegenstrom des Windes getrieben an das Nackte des Leibes und des linken Beines sich anlegt, wie der Überschlag links am Oberkörper von seinen eigenen Bewegungsmotiven beherrscht wird, wie das herabgleitende Obergewand am rechten Bein eine kunstvoll geordnete und doch wie vom Zufall geworfene Masse von Faltenhöhen und Faltentiefen bildet und wie sein Zipfel hinter der Gestalt in einem kühnen, ganz hohl gearbeiteten Bausche wie vom Winde getrieben hinausflattert, wie endlich die Nachahmung der Stoffe in der meisterhaftesten Weise gehandhabt ist und eine Menge einzelner, von der Bewegung der Figur nicht nothwendig bedingter, vielmehr der Natur des Gewandes selbst zum Ausdruck dienender Motive zeigt, kein Zweifel, daß diese Gewand-

behandlung, welche in derjenigen der Chlamys des Praxiteleshermes ihre Keime hat, über diejenige, welche im 4. Jahrhundert herrschte und welche uns die Gewandung der Niobide Chiaramonti sowie diejenige der Reliefiguren von Ephesos, Halikarnaß und Priene vergegenwärtigen, ziemlich weit hinausgeht und unmittelbar zu derjenigen hinüberführt, welche wir an den großen Reliefen von Pergamon kennen gelernt haben, an deren realistische Wiedergabe natürlicher Formen auch die Behandlung der Flügel (besonders des fast ganz erhaltenen linken, abgeb. a. a. O. S. 64) und ihrer Federn an der samothrakischen Nike erinnert. — Es ist nur natürlich, daß man für ein so bedeutendes Sculpturwerk, wie die Nike von Samothrake ist, nach einem Urheber gesucht hat. Auch ist der Name des Eutychides (s. oben S. 134 ff.) in dieser Beziehung bereits genannt und auf eine Ähnlichkeit in der Auffassung nicht allein, wenn auch besonders der Gewandung zwischen der samothrakischen Nike und der auf Eutychides zurückgehenden Statue der Tyche von Antiocheia (oben Fig. 121) hingewiesen worden [109]). Beachtenswerth ist, wie auch Benndorf (a. a. O. S. 86) anerkennt, dieser Hinweis aus mehr als einem Grunde; der Zeit nach könnte der genannte, von Plinius in Ol. 121 (300 v. u. Z.) gesetzte Schüler des Lysippos gar wohl der Meister der Nike sein und von dem Effectvollen und dem Streben nach Effect, welches die lysippische Schule charakterisirt, ist, wie oben bemerkt, ein Bedeutendes in der Nike von Samothrake, deren malerische Aufstellung weiter dem Umstande, daß Eutychides auch Maler war, zu entsprechen scheint. Und so lassen sich noch einige weitere Argumente für diese Combination beibringen. Nichtsdestoweniger ist es nicht gerathen, so wie bis jetzt die Acten liegen, den Namen des Eutychides mit der samothrakischen Nike in zu nahe und feste Verbindung zu bringen, sondern nur, die besser als manche andere begründete Vermuthung bei fortgehender Untersuchung im Auge zu behalten.

Ziemlich nahe Stilverwandtschaft mit der Nike zeigen die bei der ersten österreichischen Expedition nach Samothrake im Jahre 1873 daselbst gefundenen Marmorfiguren, welche zu einer Giebelgruppe des ebenfalls der Diadochenperiode angehörenden „neuen Tempels“ der Kabiren gehörten. [110]) Doch sind von der ganzen Gruppe zu vereinzelte Figuren auf uns gekommen, als daß die in der Giebelgruppe dargestellt gewesene Handlung mit einiger Sicherheit bestimmt werden könnte und diese einzelnen Figuren selbst können als untergeordnetere und flüchtig decorative Arbeiten hier nur ganz summarisch erwähnt werden. Die Stilverwandtschaft mit der großen Nike wird bei dem Fragment (der untern Hälfte) einer lang gewandeten, eilenden weiblichen Figur (Taf. 39 u. 40) am augenfälligsten.

Dagegen nimmt unsere Aufmerksamkeit wiederum in sehr erhöhtem Maß eine Gruppe von Kunstwerken in Anspruch, in deren Bereich die Urbilder hochberühmter erhaltener Monumente fallen, welche erst in dem hier zu erörternden Zusammenhange ihre volle Erklärung und ihre richtige kunstgeschichtliche Stellung erhalten haben. Diese Gruppe wird gebildet durch die im Mutterlande Griechenland durch die Invasion der Gallier und die Siege über diese Barbaren hervorgerufenen oder veranlaßten Kunstwerke, auf welche schon früher (oben S. 200) voraus verwiesen worden ist. Es sind ganz besonders die Aetoler, welche, durch die Gallier vorzugsweise bedrängt und an ihrer Abwehr vorzüglich betheiligt, der Freude des Sieges auch durch Kunstwerke Ausdruck gegeben haben, nächst ihnen die Phoker und Patraeer in Achaia, welche von den Achaeern allein mit den Aetolern gegen die Gallier zusammengehalten hatten. Delphis Bedrohung durch die auf Raub



und Tempelplünderung ausgehenden Barbaren bildet einen Höhepunkt in den Gallierkämpfen, die große Niederlage, welche sie daselbst Ol. 125, 2 (279 v. u. Z.), wie man glaubte unter des Gottes eigener Mitwirkung, erlitten, die Peripetie dieses Dramas. In Delphi standen deswegen auch die bedeutendsten Siegesweihgeschenke. Hierher hatten die Aetoler eine Gruppe ihrer Feldherren verbunden mit den Bildern der Artemis, zweien des Apollon und eines der Athena gesandt (Pausan. X, 15, 2), welche wegen der in ihr gegebenen Verbindung der drei genannten Götter, die bei Delphis Vertheidung der Sage nach zusammen gewirkt hatten, von großer Wichtigkeit auch in Hinsicht auf erhaltene Denkmäler ist, von welchen demnächst die Rede sein wird. In Delphi stand ebenfalls als Weihgeschenk der Aetoler die Statue des Eurydamos, eines ihrer Feldherren gegen die Gallier (Pausan. X, 16, 4) und ebenso ein Tropaeon und die bewaffnete Gestalt der Aetolia (Pausan. X, 18, 7). Als phokisches Weihgeschenk aber reiht sich diesen aetolischen die Statue des Aleximachos an, welcher, sich vor allen Hellenen im Gallierkampfe bei Delphi hervorthuend, daselbst gefallen war (Pausan. X, 23, 7). Nicht in Delphi endlich, sondern daheim hatten die Patraeer auf der Agora ein „sehenswerthes“ Bild des Apollon aufgestellt, welches aus der den Galliern abgenommenen Beute stammte (Pausan. VII, 20, 6). Bei der allgemeinen Begeisterung aber, welche die Niederlage der Gallier in Hellas hervorrief und welche zu der Stiftung eines eigenen neuen Rettungsfestes (Soteria) führte, das noch lange in Delphi mit großem Aufwande gymnischer und musischer Wettkämpfe zu Ehren Zeus' des Erretters und des pythischen Apollon gefeiert wurde, ist es nicht wahrscheinlich, daß die damals aufgestellten Siegesweihgeschenke auf die soeben aufgezählten, uns allein bekannten und nach dem großen neronischen Kunstraube in Delphi (Pausan. X, 7, 1: 500 Statuen) vielleicht allein daselbst übrig gebliebenen beschränkt gewesen sind; mit um so größerem Rechte aber werden wir das Vorbild einer der berühmtesten Statuen unseres Antikenbesitzes in dem Kreise dieser delphischen Siegesweihgeschenke zu suchen haben, in welchen dasselbe die neuere Forschung zu allgemeiner oder doch fast allgemeiner Überzeugung der Kundigen versetzt hat, das Urbild des belvederischen Apollon, von dem hier zuerst allein und ohne Rücksicht auf diejenige Verbindung zweier anderen Statuen mit ihm, welche Fig. 138 darstellt, geredet werden möge.

Der Apollon vom Belvedere ist am Ende des 15. Jahrhunderts bei Antium (Porto d'Anzo), einem Lustorte der römischen Kaiser, abgesehn von mehrfachen Brüchen der Glieder, im Ganzen sehr wohl erhalten gefunden worden. Es fehlte nur die linke Hand und mit ihr das Attribut, welches das eigentliche Motiv der Handlung des Gottes enthielt. Der Restaurator, Giovanni Montorsoli, ergänzte diese Hand mit dem Stumpf eines Bogens und an der Vorstellung, der belvederische Apollon sei als Bogenschütze gedacht, hat die wissenschaftliche Erklärung bis in die neueste Zeit ziemlich allgemein festgehalten, nur daß man den Gegner, auf welchen sich des Gottes Handlung bezieht, verschieden (als Python, Tityos, die Niobiden u. s. w.) zu bestimmen suchte. Allerdings wurde von mehren neueren Erklärern wohl empfunden, daß sich die Composition der Statue mit der Annahme, der Gott sei pfeilschießend gedacht, nicht recht vertrage, und zwar eben so wenig unter der Voraussetzung, er schicke sich zu einem Schusse erst an, wie unter der andern, er habe bereits geschossen; aber keiner weder von denen, welche dies empfanden noch auch von den wenigen Anderen, welche von einer Handlung des



Gottes mit dem Bogen ganz abgesehn und die Statue als eine Darstellung des Gottes schlechthin auffassen wollten, hat das Attribut errathen, welches derselbe in der That handhabte, noch konnte das Einer errathen.

Da wurde im Jahre 1860 von Stephani eine kleine Bronzestatue des Apollon (Fig. 139) veröffentlicht [111]), welche, höchst wahrscheinlich im Jahre 1792 in Paramythia (bei Janina) gefunden, durch verschiedene Hände endlich in den Besitz des Grafen Sergei Stroganoff in Petersburg übergegangen ist und welche, zunächst abgesehn von stilistischer Verschiedenheit, auf den ersten Blick die überraschendste Übereinstimmung mit dem belvederischen Apollon in allen wesentlichen Stücken zeigt [112]).

Es erscheint den beigegebenen Abbildungen gegenüber unnöthig, diese Übereinstimmung in Haltung und Handlung, in der Stellung und Bewegung der Glieder, in dem Ausdruck des Kopfes bis hinab zu der zierlichen Fußbekleidung beider Statuen näher eingehend nachzuweisen, vielmehr wird es gelten, die Aufmerksamkeit auf das allerdings fragmentirte, aber in seinen Resten mit vollkommener Sicherheit bestimmbare Attribut in der linken Hand des Stroganoff'schen Apollon zu lenken. Dieses Attribut, ein weicher, dehnbarer Gegenstand, den der Gott mit der geschlossenen Hand zusammendrückt, so daß ein Theil über dieselbe hervorragt, während der größere, offenbar sich erweiternde, jetzt abgebrochene Theil von der Hand herniederhing, dieses Attribut, welches in seinen Formen ganz genau einem zusammengefaßten Stücke Fell entspricht, kann nur als eine Aegis aufgefaßt werden [113]) und ist um so sicherer als eine solche, welche in der Mitte mit einem Gorgonenhaupte versehn war, anzusprechen, als unter mehren mit dem Stroganoff'schen Apollon zusammen gefundenen (oder in der Hand des ersten Besitzers zusammen befindlichen) Bronzen ein Medusenkopf verzeichnet ist, der, jetzt verzettelt, ziemlich unzweifelhaft zu der mehrfach zerbrochen gefundenen Apollonstatue gehört hat. Was aber von dem Apollon Stroganoff gilt, das hat auch von dem übereinstimmenden vaticanischen zu gelten; wir haben in beiden Statuen [114]) einen Apollon als Aegishalter oder Aegiserschütterer anzuerkennen [115]).

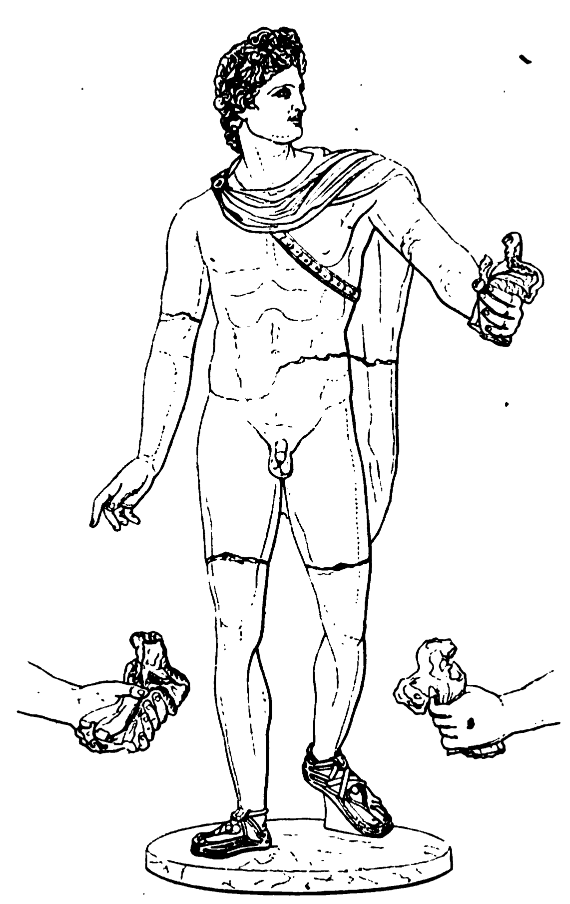


Fig. 139. Der Stroganoff'sche Apollon.

Nun ist die Aegis, bekanntermaßen seit der Zeit der homerischen Poesie das Symbol der Gewitterwolke und des Wettersturmes mit seiner Schrecken erregenden Wirkung und niederschmetternden Kraft, wohl ein gewöhnliches Attribut oder die Waffe des Zeus und der Athena, aber keineswegs diejenige des Apollon, auf welchen sie vielmehr nur ausnahmsweise von Zeus übertragen wird. So im 15. Gesange der Ilias, wo (Vs. 221 ff.) Zeus dem Sohne die Aegis giebt, damit dieser mit ihr die gegen Zeus' Willen unter Poseidons Beistande siegreich gegen die Troer vorgedrungenen Griechen erschrecke und in die Flucht treibe. Wie Apollon sich dieses Auftrags entledigt, schildern die Verse 306—326, in denen von der „graunvollen Aegis", dem „Entsetzen der Männer" gesagt wird:

> Sobald er sie gegen der reisigen Danaer Antlitz
> Schüttelte, laut aufschreiend und fürchterlich, jetzo verzagte
> Ihnen im Busen das Herz und vergaß des stürmischen Muthes,

so daß, wie Heerden vor Raubthieren,

> Also entflohn kraftlos die Danaer, ganz von Apollons
> Schrecken betäubt.

Wenn man sich nun des gewaltigen Einflusses der homerischen Poesie auf die spätere Dichtkunst und auf die bildende Kunst in Griechenland erinnert, so wird man es nur sehr natürlich finden, daß der erste Herausgeber des Stroganoff'schen Apollon, Stephani, diese Statue des aegishaltenden Gottes und mit ihr die vaticanische auf die angegebene Stelle der Ilias bezog oder aus dem in ihr gegebenen glänzenden Bilde abgeleitet glaubte, wobei er die Stellung und Bewegung des eifrig herangekommenen, eben Halt machenden und seine furchtbare Waffe nicht gegen einen Einzelnen, sondern gegen die ganze Schlachtreihe der Griechen erhebenden und wendenden Gottes in sehr feiner, von Späteren nicht übertroffener Weise analysirte. Ja man kann wohl mit Recht noch jetzt sagen, daß der bildende Künstler, der das Vorbild der beiden erhaltenen Statuen schuf, seine poetische künstlerische Anregung aus Homer entnommen, den Urtypus seines aegisbewehrten Apollon in eben der angeführten Stelle gefunden habe; man kann dies noch jetzt sagen, wo es gelungen ist, den Anstoß zur Darstellung des mit der Aegis ein ganzes Heer, aber nicht ein griechisches, wie bei Homer, sondern ein den Griechen feindliches in entsetzte Flucht treibenden Apollon in einer historischen Begebenheit nachzuweisen, welche zugleich kunstgeschichtlich von entscheidender Bedeutung ist, indem sie uns ein bestimmtes Datum für diese neue und prachtvolle Bildung des Gottes bietet: in der Niederlage der Gallier vor Delphi im Jahre Ol. 125, 2 (279 v. u. Z.).

Es war Ludwig Preller, welcher 1860 kurz vor seinem Tode in einem Briefe [116]) auf diese Gallierniederlage hinwies, auf deren einzelne Umstände hier aus mehrfachen Gründen etwas näher eingegangen werden muß.

Als im genannten Jahre ein gewaltiger gallischer Heerhaufen unter Brennus gen Delphi zog, um den reichen Tempel zu plündern, wurde die tapfere Vertheidigung des Ortes durch die Delpher und die ihnen zu Hilfe gekommenen anderen Griechen durch außerordentliche Naturereignisse unterstützt, welche nicht den kleinsten Antheil an der Vertreibung des Feindes hatten; furchtbarer Gewittersturm entlud sich unter Blitz und Donner mit Schnee und Hagel gegen die anstürmenden Gallier, unter denen ein panischer Schrecken losbrach, welcher zwar nicht, wie man sagte, die völlige Vernichtung der Barbaren herbeiführte,

jedenfalls aber ihr Weichen von Delphi unter gewaltigen Verlusten bewirkte. Die Sage aber und der religiöse Glaube wußte später von einem ganz persönlichen Eingreifen des Apollon zu berichten; als die Delpher, so erzählte man, voll Angst über die heranziehenden Barbaren bei dem Orakel anfragten, ob sie ihre eigene Habe und das Tempelgut flüchten sollten, da habe der Gott geantwortet: „ich selbst werde hierfür Sorge tragen und die weißen Jungfrauen.“ Als aber der Kampf am hitzigsten tobte, da wollte man während des Ausbruchs des Unwetters den Gott selbst gesehn haben, wie er in überirdischer Jünglingsschönheit durch die Dachöffnung seines Tempels herabkam, während aus den benachbarten Tempeln Athena und Artemis (denn diese verstand man unter den vom Orakel genannten weißen Jungfrauen) zur Hilfe herbeieilten; man hatte die Gottheiten kämpfen gesehn und das Schwirren des Bogens (der Artemis) und das Geräusch der Waffen (der Athena) gehört, während dem Apollon die Erregung des Gewitters und durch dieses die Rettung seines Tempels beigemessen wurde.

Der Glaube nun an dieses unmittelbar persönliche Eingreifen göttlicher Mächte, welcher auch zur Stiftung der schon erwähnten Soteria führte, erscheint vollkommen geeignet, auch die bildende Kunst zu einer neuen und bedeutenden Darstellung anzuregen; und wenn es galt, den Gott zu vergegenwärtigen, welcher durch den Gewittersturm seine Feinde vernichtet, so konnte das plastisch nicht glücklicher geschehn als durch Darstellung des schon im Homer vorgebildeten Apollon mit der ihm von Zeus übertragenen Aegis in der Hand, dem Symbol der Wetterwolke, dessen ursprüngliche Bedeutung sich wie diejenige weniger anderen im lebendigsten Bewußtsein erhalten hatte.

Die Situation aber des mit der Aegis bewehrten Gottes, welcher durch deren Macht seine Feinde, die tempelräuberischen Barbaren, in panischen Schrecken versetzt und vernichtet, wird durch die beiden verwandten Statuen, insbesondere durch die vaticanische, in der vollkommensten Weise dargestellt. Mit großen Schritten ist der Gott voll Eifer aus seinem Tempel herbeigekommen; jetzt angelangt auf dem Punkte, wo er die Schlachtreihe der Barbaren übersieht, wie sie die Abhänge der delphischen Terrasse heranstürmt, hemmt er den Schritt und erhebt, den rechten Fuß fest niedersetzend und den Oberkörper leicht zurücklehnend, seine Waffe, deren Anblick Vernichtung ist, nicht etwa gradeaus in der Richtung seiner Schritte, sondern, der Hand mit dem Blicke und der Wendung des Hauptes folgend, nach links hin, wie auf dem einen Flügel der Feinde beginnend, deren Schlachtreihe es nicht auf einem Punkte zu durchbrechen, sondern in ihrer ganzen Ausdehnung zurückzuschrecken und aufzurollen gilt. Und wie sofort die Wirkung eintritt, das zeigt uns das Antlitz des Gottes vorzüglich bei der vaticanischen Statue wie ein Spiegel. Um den in innerer Erregung athmenden Mund und die geblähten Nüstern der Nase spielt der Zorn über den wüsten Feind und stolze Verachtung desselben, Siegesfreude strahlt von dem lichtvollen und scharfblickenden Auge, und die Stirn ist bis auf ein leichtes Zusammenziehn der Brauen schon wieder wie friedlich verklärt. Und auch der Körper zeigt in seiner Haltung und Bewegung nirgend Hast und Anstrengung; in ruhiger Siegesgewißheit erhebt der Gott die fürchterliche Waffe, fest und groß wendet er sie dem Feind entgegen, und nur in dem fast unwillkürlichen Zucken der schwebend halb erhobenen Rechten drückt sich die seelische Bewegung aus, mit welcher er die Niederlage der Barbaren wahrnimmt.



Es ist bei der vorstehenden Schilderung hauptsächlich auf den vaticanischen Apollon Rücksicht genommen ohne den Stroganoff'schen gleichzeitig zu erwähnen. In allen Hauptsachen trifft das Gesagte auch bei ihm zu, in den Punkten aber, in welchen er von dem vaticanischen abweicht, sofern diese nicht auf mangelhafter Zusammenfügung der zerbrochenen Statue beruhen, steht er fast durchweg hinter jenem zurück. So in der niedrigern und weniger energischen Erhebung des linken Armes mit der Aegis, wohl auch in der Haltung des rechten Armes und, soweit man nach Abbildungen urteilen kann, in dem Ausdruck des Kopfes. In den Formen aber im Ganzen und Einzelnen ist der Stroganoff'sche Apollon einfacher und strenger, in den Proportionen ein wenig schwerer; ob er jedoch trotz einer bei dem vaticanischen Apollon nicht wegzuläugnenden Eleganz und Glätte künstlerisch diesem vorzuziehn sei ist zweifelhaft. Wohl dagegen wird man dies von einer in den Maßen um ein Geringes kleineren marmornen Wiederholung des Kopfes anzuerkennen haben, welche im Jahr 1866 in Rom auftauchte, aus dem Besitze des Bildhauers Steinhäuser in das Museum von Basel übergegangen ist [117]). Die Urteile der competentesten Kenner über diesen Kopf sind allerdings merkwürdig weit auseinander gegangen, indem ihn Einige weit über den des vaticanischen Apollon erhoben, während Andere diesen für bei weitem überlegen achten [118]). Darüber freilich, daß der baseler Kopf in den Formen größere Frische und ein feineres Gefühl für das Organische zeige, daß die Behandlung bei ihm weniger raffinirt, besonders in den Haaren einfacher und dabei lebensvoller sei, hierüber gingen die Ansichten so ziemlich zusammen; im Ausdruck dagegen, namentlich aber in der Behandlung des Auges glaubte man dem Kopfe des vaticanischen Apollon die Palme zuerkennen zu müssen, während man den baseler Kopf für weniger energisch, unschuldiger, jünger, naiver, aber eben deswegen der Situation nicht in eben demselben Grade angemessen erklärte. Dieser Ansicht, welche getheilt zu haben ich bekenne, ist Kekulé [119]) mit dem interessanten Experimente begegnet, einen Abguß des Kopfes des belvederischen Apollon in derselben Weise verstümmeln zu lassen, wie der an der Nase sehr unglücklich ergänzte baseler Kopf verstümmelt war; aus den neben einandergestellten photographischen Abbildungen der beiden Köpfe wird nun wohl für Jeden die unmittelbare Überzeugung hervorgehn, daß der baseler Kopf wie in den Formen so auch im Ausdruck dem belvederischen bedeutend überlegen, ja gradezu ergreifend streng und energisch ist.

Auf eine rein künstlerische Vergleichung der beiden Köpfe, wie im Vorstehenden, kann man eingehn und unbefangen die Überlegenheit des baseler Kopfes anerkennen; von Weiterem aber und besonders von einer Untersuchung der Frage, welcher der beiden Köpfe dem Originale näher stehe, wird man vorsichtigerweise vor der Hand abzusehn haben, da der baseler Kopf von dem Verdachte nicht frei ist, eine moderne Fälschung zu sein [120]).

Bleibt man deswegen bei dem vaticanischen Apollon stehn, so unterliegt es keinem Zweifel, daß wir in ihm so wenig wie in der kleinen Stroganoff'schen Statue das Original zu besitzen glauben dürfen; vielmehr ist derselbe mit Sicherheit als eine, und zwar in römischer Zeit und wahrscheinlich (denn das ist streitig) in italischem Marmor ausgeführte Copie zu betrachten. Das Original aber wird wahrscheinlich nicht aus Marmor, sondern aus Bronze [121]) bestanden haben, deren eigenthümliche Formen und Effecte der vaticanische Apollon mit raffinirtester



Kunst wiedergiebt, so daß, um mit Brunn zu reden, „der vaticanische Kopf auch im Marmor eine Bronzearbeit ist, die sogar, um der Bronze möglichst nahe zu kommen, den Marmor gewissermaßen denaturirt, d. h. ihm eine künstliche Politur gegeben hat, um ihn ähnlich wie das Metall durch Glanz, Reflexe, Lichtbrechungen wirken zu lassen." Dasselbe aber gilt von dem Nackten und der Gewandung; die specifischen Eigenthümlichkeiten beider: die Knappheit und Schärfe in der Begrenzung der Formen des Nackten, welchem die Weichheit fehlt, die ursprünglich für den Marmor berechneten Werken eigen ist, während es dagegen die Glätte und den Glanz der Bronze besitzt, und die, wie Brunn sehr richtig hervorhebt, weit mehr auf Brechung des Lichtes, auf Reflexe, als auf die Gegensätze von Licht und Schatten berechnete Behandlung der Chlamys, sprechen sehr bestimmt für ein Erzoriginal, dem allein auch der im Marmor unentbehrliche und störende Baumstamm neben dem rechten Beine, den man mit Unrecht in die Erklärung der Statue hineingezogen hat, fehlen konnte, wie er bei dem Stroganoff'schen Apollon in der That nicht vorhanden ist.

Sowie sich aber die in dem vaticanischen und Stroganoff'schen Apollon dargestellte Situation vollkommen aus der Handlung des Gottes bei der Gallierniederlage erklärt, so stimmt auch das dem Original beider Statuen durch die Beziehung auf diese Begebenheit angewiesene Entstehungsdatum nach der 125. Olympiade auf's beste mit deren künstlerischem Charakter überein, welcher von der schlichten Großheit der Werke früherer Zeit stark abweicht, in dem lebhaften Ausdrucke des Pathos in anderen Werken dieser Periode seine Analogie findet und in seiner effectvollen Eleganz und Zierlichkeit die Durchbildung der Kunst durch Lysippos zur Voraussetzung hat.

Eine andere Frage ist freilich, ob dies Original damals völlig frei erfunden, ob Apollon von dem Künstler, welcher ein Siegesweihgeschenk nach der Gallierniederlage bei Delphi zu verfertigen hatte, zuerst mit der Aegis ausgerüstet worden ist. Hieran läßt sich aus mehr als einem Grunde zweifeln. Einmal nämlich zeigt die hier in Rede stehende Periode, soweit wir ihre Werke zu controliren vermögen, auf dem Gebiete des göttlich Idealen geringe Erfindsamkeit, vielmehr die Neigung zur Anlehnung an frühere Schöpfungen und zu deren Fort- und Umbildung im eigenen Geschmack; insbesondere aber kommt noch Folgendes in Betracht. Die Sage von Apollons persönlichem Eintreten gegen die Gallier zur Vertheidigung seines Heiligthums und von der Vertreibung des Feindes durch Sturm und Ungewitter ist nichts als eine modificirte Wiederholung derjenigen Sage, welche von dem tempelräuberischen Zuge der Perser gegen Delphi und von deren Niederlage erzählt wurde (Herod. VIII, 36)[122]. Nun ist uns freilich von einer auf Anlaß der Perserniederlage dem Apollon errichteten Statue nichts überliefert, allein die Wahrscheinlichkeit, daß des Gottes persönliches Eingreifen in die Geschichte bei dieser Gelegenheit nicht ohne künstlerische Verherrlichung geblieben sei, muß man sehr groß nennen. Wurde aber Apollon damals, sei es bald nach der Vertreibung der Perser, sei es später bei der Erneuerung der Siegesfeier in Delphi, statuarisch verherrlicht als Vernichter seiner Feinde durch Sturm und Ungewitter, so kann das nach dem oben über die Bedeutung der Aegis Gesagten nur geschehn sein, indem man ihn nach dem homerischen Vorbilde als den Aegisbewehrten darstellte. Diese allerdings nur vorauszusetzende Statue, als deren Entstehungszeit Wieseler (s. Anm. 122) das Ende der 90er Oll. wohl mit Grund voraussetzt und deren Meister er in der jüngern attischen Schule sucht, diese Statue würde als das Ur-

bild des Originals zu betrachten sein, auf welches der vaticanische und Stroganoff'sche Apollon, sowie die anderen Wiederholungen des in dieser Statue gegebenen Motivs (s. Anm. 114) zurückgehn [123]), und dieses Original würde demnach keine durchaus neue und selbständige Schöpfung der Diadochenperiode, sondern als eine Umbildung einer schon vorhandenen Composition aus der zweiten Blüthezeit der Kunst zu betrachten sein.

Die Erinnerung an die Sage von der Perserniederlage bei Delphi als die ältere und vorbildliche Parallele zu derjenigen von der Vernichtung der Gallier ebendaselbst führt aber noch auf ein anderes und sehr wichtiges Moment [124]). Die eigentliche und bedeutungsvolle Verschiedenheit in beiden im Übrigen wesentlich gleichen Erzählungen ist die, daß gegen die Perser Apollon allein eingetreten ist, während in der jüngern Wendung der Sage mit dem entschiedensten Nachdruck betont wird, daß in dem Kampfe gegen die Gallier Artemis und Athena dem Apollon Beistand geleistet und in den Kampf mit eingegriffen haben. Daraus folgt, daß, während der gegen die Perser kämpfende Apollon in der Kunst nur als Einzelstatue dargestellt werden konnte, dies mit dem Galliersiege nicht gleichermaßen der Fall war, daß vielmehr zum vollen künstlerischen Ausdruck der Sage von der Gallierniederlage eine Gruppe erforderlich war, welche das Zusammenwirken der drei Götter, des Apollon mit Artemis und Athena darstellte. Und so wie in der That die oben (S. 318) erwähnte, von den Aetolern als Siegesweihgeschenk nach den Gallierkämpfen in Delphi gestiftete Gruppe außer den aetolischen Feldherren die genannten drei Gottheiten enthielt, so erscheint es auch uns noch möglich, aus erhaltenen Bildwerken eine entsprechende Gruppe zusammenzustellen, mit anderen Worten, zwei Statuen der Artemis und Athena nachzuweisen, welche mit dem vaticanischen Apollon verbunden, so wie sie Figur 138 verbunden darstellt, ihren Motiven nach genau den soeben geforderten vollen künstlerischen Ausdruck der Sage von dem Zusammenwirken der drei Götter zur Gallierniederlage darbieten.

Der Anlaß, diese drei Statuen, nämlich den vaticanischen Apollon, die s. g. Artemis von Versailles im Louvre und eine Athena im capitolinischen Museum, zu einer Gruppe zu verbinden liegt nicht zunächst in dem Apollon, der ohne Zweifel nicht allein als Einzelstatue vollkommen wohl gedacht werden kann, sondern von dem es nachzuweisen gelten wird, daß er sich in die Gruppe füge, der Anlaß zu dieser Verbindung wird zunächst durch die Artemis von Versailles gegeben. Die sehr nahe Verwandtschaft dieser Statue mit dem vaticanischen Apollon in den Maßen, in den Formen, in der Technik, im Ausdrucke des Kopfes bis hinab zu der zierlichen Fußbekleidung ist seit langer Zeit ziemlich allgemein empfunden und von einer ganzen Anzahl der besten Kenner mit allem Nachdruck hervorgehoben worden. Man hat sie die rechte Schwester dieses Bruders, das offenbare Gegenbild des vaticanischen Apollon, sein Seitenstück genannt, man hat sogar empfunden, daß beide Statuen gradezu in directer Beziehung auf einander componirt seien, nur daß man einerseits den Grund dieser Verwandtschaft und Zusammengehörigkeit beider Statuen nicht fand und vor der Aufstellung der richtigen Deutung des Apollon auch gar nicht finden konnte, während man sich andererseits viel vergebliche Mühe machte, für die als Einzelbild aufgefaßte Artemis eine auch nur halbwegs annehmbare Erklärung zu finden.

Die am weitesten verbreitete Ansicht erkennt in der versailler Artemis nichts



als die Jägerin, ein Bild der Jagdlust schlechthin, so wie man bis zur Entdeckung des Stroganoff'schen Apollon den vaticanischen als Bogenschützen auffaßte. Und doch ist jene bis in die neueste Zeit wiederholte Erklärung der Artemis nicht besser begründet, als sich diese über den Apollon erwiesen hat, nur daß sie nicht blos einige Schwierigkeiten bestehn ließ, wie sie bei dem als Bogenschütz aufgefaßten Apollon übrig blieben, sondern gradezu für ein Hauptmotiv der Statue: das energische Umblicken nach einer andern Richtung als die der Schritte, keine irgend genügende Deutung abgab und eben so wenig zu begründen vermochte, warum der Göttin nicht der ihr als Jägerin zukommende Hund, sondern ein Hirsch beigegeben sei, der doch ganz sicher nicht als das Ziel ihrer Pfeile erscheint. Deswegen riethen Andere weiter und man suchte die Göttin nicht als bloße Jägerin, sondern als Hegerin und Schützerin des Wildes zu fassen. Da sollte die Göttin ihr Lieblingsthier gegen den Angriff eines reißenden Thieres mit ihren Pfeilen zu vertheidigen sich anschicken, als ob zu solcher Vertheidigung der Herrin alles Gethieres nicht ein Blick oder ein Zuruf genügte, und als ob man damit ihr rasches Enteilen erklären könnte; die Hand des unrichtiger Weise gesenkt ergänzten linken Armes sollte sie zutraulich dem neben ihr dahinsprengenden Hirsch auf den Kopf legen, als ob das überhaupt möglich wäre. Wieder Andere dachten an den feindlichen Angriff eines Menschen oder Heros (Herakles) auf den heiligen Hirsch der Göttin, wodurch man freilich ihr zürnendes Umblicken und ihr Greifen nach dem Pfeil motiviren mochte, aber übersah, wie durchaus nothwendig die Göttin in dieser Lage stehn bleiben, dem frechen Angreifer die Stirn bieten mußte, und wie das rasche Fliehen ihrer so ganz unwürdig sei. Ein fein geschmackvoller Mann wie Otfried Müller endlich faßte die Göttin als neben ihrem heiligen Thiere rasch dahinwandelnd, wie sie einen Pfeil aus dem Köcher zieht, um „einen feindlichen Angriff oder eine frevelhafte Verletzung ihres Heiligthums abzuwehren". Aber abgesehn davon, daß hierdurch die ganz bestimmt ausgeprägte Situation der Statue in's Allgemeine verflüchtigt wird — was man ja mit dem Apollon in der Bedrängniß der Deutungsversuche ähnlich gemacht hat, — während man doch wissen möchte und fragen muß, welches Heiligthumes Verletzung die Göttin abzuwehren sich anschickt, wie paßt hier das rasche Dahinwandeln zu dieser Abwehr einer Verletzung ihres Heiligthumes, welche doch gewiß nicht als etwas Beiläufiges, beiläufig Abzumachendes aufgefaßt werden soll. Nein, das doppelte Bewegungsmotiv der versailler Statue, das energische, wenigstens unmuthig erregte, wenn nicht gradezu zornige Umblicken nach rechts, verbunden mit dem raschen Dahinschreiten nach der andern Seite, dies Motiv kann, allgemein gesprochen, nur dadurch erklärt werden, daß die Göttin aus größerer oder geringerer Entfernung eifrig herbeikommend sich zwischen einen Angreifer und den Gegenstand seines Angriffs zu stellen sucht, welcher Gegenstand aber nicht der Hirsch neben der Göttin sein kann, sondern auf einem erst zu erreichenden Punkte gesucht werden muß. Und hier bietet nun die delphische Sage, bei dem Gallierangriff sei auch Artemis herzugeeilt und habe von ihrem Bogen Gebrauch gemacht, die volle Lösung der Frage; das zu schützende Heiligthum ist der pythische Tempel des Apollon, die Angreifer, auf welche der Göttin zürnender Blick gerichtet ist, sind die Gallier; sie aber eilt voll Kampfeseifer und Entrüstung mit raschen Schritten an des Bruders Seite, erhebt den Bogen und ergreift noch schreitend den Pfeil, um ihn zu gebrauchen, sobald

sie ihren Standpunkt erreicht hat. Der Hirsch ist nichts als das attributive Thier der Artemis, welches auch hier seine Göttin begleitet und welches ihr aus künstlerischem, nicht aus einem sachlichen oder mythologischen Grunde beigegeben zu sein scheint.

Doch nicht nur Artemis, auch Athena ist nach der delphischen Sage dem Apollon zur Hilfe herbeigeeilt; in einer auf die Galliernniederlage von Ol. 125, 2 bezüglichen Gruppe darf also auch sie als Gegenbild der Artemis um so weniger fehlen, als der Apollon und die Artemis keine in sich gerundete und abgeschlossene Composition abgeben. Aber auch die erforderliche Athena ist vorhanden in einer Statue des capitolinischen Museums [125]), welche wiederum für sich allein betrachtet bisher ohne genügende Erklärung geblieben ist, und die man eben deswegen schon von anderer Seite als den Bestandtheil einer Gruppe angesprochen hat (s. Anm. 128). Die in Rede stehende Statue, welche von etwas geringerem Maßstab ist, als die Statuen des Apollon und der Artemis, welche also nicht dem Exemplare nach, sondern nur nach den Compositionsmotiven mit jenen zusammengehören kann und von einem Exemplar der Gruppe herstammen wird, welches man sich etwa im Maßstabe des baseler Kopfes ausgeführt denken mag, diese Statue ist außerdem stark restaurirt, ihr Kopf und beide Arme sind moderne Zuthat, aber das Grundmotiv ist ein sehr erregtes Schreiten von links nach rechts und ein gleichzeitiges, eben so energisches Umblicken und Umwenden des Oberkörpers nach der entgegengesetzten Seite. Diese Athena ist, wenn man von der verschiedenen Bewaffnung und Gewandung absieht, das vollkommene Gegenbild und Gegenüber der Artemis. Eine solche Übereinstimmung, eine solche durchgeführte Entsprechung zweier in gleicher, nur entgegengesetzer, Bewegung dargestellten Figuren kann nicht Zufall sein, sie müssen zusammengehören, und diese Zusammengehörigkeit findet ihre sachliche und künstlerische Begründung in der Zusammenstellung in einer Gruppe, in welcher die beiden von den beiden Seiten herzueilenden Göttinnen, den Apollon in ihre Mitte fassend und mit ihm die Blicke kampfbereit auf den heranstürmenden Heerhaufen der Gallier richtend, in der That den vollen künstlerischen Ausdruck der Sage von der Galliernniederlage in dem Zusammenwirken der drei Gottheiten darbieten. Denn daß auch der vaticanische Apollon sich in diese Gruppe als ihr Mittelpunkt durchaus füge, das müssen freilich diejenigen läugnen, welche den Gott als eben thatsächlich schreitend, an der Schlachtreihe der Gallier vorbeischreitend auffassen; allein der Gott schreitet jetzt nicht mehr, auch er ist mit großen Schritten herbeigekommen, jetzt aber steht er nach dem letzten Schritte fest auf dem rechten Fuße, nur mit dieser Anschauung stimmt die Haltung seines Körpers, die Lage seiner grad herabhangenden Chlamys vollkommen. Es ist freilich ein beweglicher Stand; es ist möglich, daß derselbe wieder verlassen werden würde, wenn der Gott lebendig wäre, aber müßig ist es, zu untersuchen, ob dieser dann zu völlig ruhigem Stande übergehn oder weiter fortschreitend sich nach seiner Rechten bewegen oder — denn dazu ist er grade so gut in der Lage — sich wenden und mehr gradaus oder nach links schreiten würde. Das Einzige, worauf es wirklich ankommt, ist, daß er so, wie der Künstler ihn uns zeigt, in einer Stellung anhält, welche ihn durchaus zum Herrn irgend einer künftigen Bewegung macht [126]), in einer Stellung zugleich, welche durch die Wendung des Oberkörpers nach links und des Unterkörpers nach rechts auf das allerfeinste berechnet ist, um uns in der Vorderansicht (und für diese, genau die in Figur 138

gegebene, ist die Statue bestimmt), den Prachtbau dieses Körpers und dieser Glieder in der vollkommensten Entwickelung darzubieten. Sowie aber der Apollon von vorn, so wollen die beiden weiblichen Statuen, die eine von rechts, die andere von links her im Profil ihrer Schritte und von da, wohin ihre Blicke sich richten [127]) gesehn sein; stellt man sie so rechts und links neben den Apollon, so entsteht eine in sich abgeschlossene Gruppe, welche in Rhythmus und Contrasten nicht feiner gegliedert sein könnte. In fast identischen Bewegungen eilen die beiden helfenden Göttinnen dem Protagonisten zu, der schon seinen Standpunkt erreicht hat, in ihm löst sich ihre Gegenbewegung in eine doppelt getheilte Bewegung nach vorn auf. Die beiden Helferinnen sind kampfbereit, aber sie kämpfen noch nicht; er allein, der Protagonist in der Mitte, erhebt seine furchtbare Waffe, deren Anblick Verderben ist. Rechts und links heftige Erregung, Spannung, Eifer, in der Mitte maßvolle Ruhe, Entscheidung, Siegesfreudigkeit. Denn wunderbar fein ist auch der Ausdruck in den so verwandten Köpfen der Artemis und des Apollon (derjenige der Athena ist, wie gesagt modern) abgestuft; Eifer und Unmuth im Gesichte der Artemis, deren lichtvolles und weit geöffnetes Auge energisch das Ziel des Pfeiles sucht, den die Göttin entsenden wird, sobald sie den Punkt erreicht hat, auf den sie zustrebt, aber von dem Anfluge von Hohn und von triumphirender Freudigkeit, welchen das Antlitz des Apollon zeigt, ist mit Recht noch nichts in dem der Artemis, denn Apollon sieht die unmittelbare Wirkung seiner Angriffswaffe auf den wilden, verhaßten Feind vor Augen, Artemis hat von ihrer Waffe selbst den ersten Gebrauch noch nicht gemacht. Wie aber in der Gruppe die Linien der ganzen Gestalten einander entsprechen, wie sie einander ablösen und sich in einander fügen zu einem reichgegliederten und doch harmonischen, rhythmischen Ganzen, das zeigt die Abbildung besser als man es mit Worten nachweisen könnte. Nur darauf sei noch hingewiesen, daß, wie einerseits der kurzgewandeten Artemis der Hirsch beigegeben worden zu sein scheint, um durch Vermehrung der Masse und Ausfüllung der Lücke zwischen den Beinen der Göttin dem langen, reichfaltigen Gewande der Athena gegenüber das Gleichgewicht zu halten, so andererseits die Behandlung dieses langen und reichen Gewandes, durch welches das Nackte in großer Klarheit und Bestimmtheit hervortritt, ebenso gewählt ist, um mit den nackten Beinen der Artemis in die möglichst große Übereinstimmung zu kommen.

So wenig aber das auf die Gallierniederlage bezügliche Original des Apollon vom Belvedere eine eigene, neue Erfindung sein wird, sondern vielmehr als die Modification eines ältern, vermuthlich auf die Perserniederlage bei Delphi bezüglichen Werkes gelten darf und letzthin auf ein gangbares Schema des bogenschießenden Apollon zurückführt wie es uns u. A. das große pergamenische Relief zeigt, eben so wenig sind, was wohl zu beachten ist, die mit dem Apollon zur Gruppe verbundenen weiblichen Statuen originale Erfindungen, sondern nur Umbildungen. Die Artemis geht auf Darstellungen der Jagdgöttin zurück, welche noch in sehr analogen Monumenten erhalten ist, die Athena ist eine vielfach und in verschiedenem Sinne verwandte Figur, über deren ursprüngliche Bedeutung sich schwer absprechen läßt [128]). Wenn sie aber in Einzeldarstellungen (auf attischen Münzen) wohl als Führerin in den Kampf ihrem Heere oder einem sie begleitenden Helden voranschreitend gedacht ist, so führt dies auf eine Verwendung des Typus, welcher dessen Benutzung für die delphische Gruppe ungemein nahe legen mußte.



Kunstgeschichtlich also nehmen auch die Originale der drei erhaltenen, zur Gruppe zusammengeordneten Statuen durchaus dieselbe, der Zeit nicht lange nach Ol. 125 ganz angemessene Stellung ein.

Wenn es sich im Vorstehenden um Monumente handelte, deren Zurückführung auf diese Periode außer auf stilistischen Gründen ganz besonders auf solchen beruht, welche aus dem Gegenstand abgeleitet wurden, so möge hier schließlich noch eine kleine Anzahl von Denkmälern kurz verzeichnet und besprochen werden, welche man mit größerer oder geringerer Übereinstimmung wesentlich nur auf Grund ihres Stils und Kunstcharakters in der Periode der ersten Nachblüthe der griechischen Kunst, nicht vor Alexander und nicht nach dem Herrschendwerden des römischen Einflusses entstanden denkt.

Obenan wird hier die in mehrfachen Wiederholungen erhaltene [129]) Darstellung des zur Schindung durch Apollon an einen Baum aufgehängten Marsyas zu nennen sein, weil über deren Datirung das größte Einverständniß herrscht. In der That ist es schwer glaublich, daß ein an sich so widerwärtiger und peinlicher Gegenstand früher als in dieser Periode von der Kunst dargestellt worden wäre, und wiederum ist bei den besseren Exemplaren die Behandlung des Nackten so frisch und lebensvoll, daß sie nur einem griechischem Meißel zugetraut werden kann. Während man aber nicht absieht, wie die Kunst in römischer Zeit zu einer solchen Erfindung gekommen sein sollte, weist dieselbe, mit der es dem Künstler weniger auf die Erweckung eines ethischen Eindrucks als auf die Entfaltung virtuoser Technik, ja auf eine Schaustellung seines anatomischen Wissens angekommen zu sein scheint, auf die Zeit und vielleicht die Schule, die rhodische, hin, deren eines Hauptwerk, der Laokoon, dem Gegenstande nach in ähnlicher Weise peinlich und in der Formenbehandlung nicht minder studirt ist. Dazu kommt aber noch ein Anderes. Es ist wenig wahrscheinlich, daß die Marsyasfigur, so oft sie einzeln wiederholt worden sein mag, von Haus aus als Einzelwerk erfunden worden ist; sie setzt vielmehr als Gegenstück einen Apollon voraus, der sich zur Vollziehung der Strafe anschickt, obgleich ein solcher noch nicht hat nachgewiesen werden können, und weiter war mit dieser Gruppe, wie mehre Sarkophagreliefe beweisen, als dritte Figur ein Sclave verbunden, welcher dem Apollon das Messer schliff. Der Typus eines solchen Sclaven aber ist, wie allgemein bekannt, statuarisch in dem berühmten s. g. „Schleifer" der Tribüne der Uffiziengallerie von Florenz erhalten [130]), und dieser als Barbar aufgefaßte Sclave, den als ein modernes Werk aus der Schule des Michel Angelo nachzuweisen neuerdings vergeblich versucht worden ist [131]), ist als solcher in allen Einzelheiten seiner Bildung, in dem skythisch-kosakischen Kopfe, dem gemeinen Ausdruck, der unedlen Körperbildung, der Gewandung, in einer Weise schlagend charakterisirt, welche an die durchgeführte Barbarencharakteristik der pergamenischen Schule lebhaft erinnert, ja deren Anstöße zur Voraussetzung zu haben scheint. Wie aber in einer Gruppe, wie die für den Marsyas und den Schleifer vorauszusetzende, sich die Einflüsse der rhodischen und der pergamenischen Kunst begegnet sein können, wenn man nicht vorzieht, in derselben ein Werk aus der letztern zu erkennen, darauf ist früher bei der Besprechung der Meister von Tralles hingewiesen worden.

In der Tribüne der Gallerie der Uffizien in Florenz steht aber noch ein zweites



Werk, über dessen Zugehörigkeit zu dieser Periode die Meisten einig sind, die berühmte Ringergruppe [132]), welche man in früherer Zeit, allerdings sehr verkehrt, mit der Niobegruppe hat verbinden wollen. Die in sich vollkommen abgeschlossene Gruppe stellt ein Paar jugendkräftiger Athleten in dem Schema des Ringkampfes dar, bei welchem der Sieg nicht durch das Niederwerfen des einen Kämpfers, sondern erst durch dessen, bis zu seiner Erschöpfung und bis er sich besiegt erklärte, fortgesetztes Festhalten am Boden entschieden wurde, und giebt diesen Ringkampf mit großer Meisterschaft und feiner Berechnung der gegenseitigen Gliederlage wieder. Dabei ist die einzige Ergänzung von Bedeutung die des rechten Armes beim Sieger; allein, wenn sich wohl mit Recht zweifeln läßt, daß dieser im antiken Original zu einem Faustschlag gegen den Gegner ausholte, so wird doch die Lage des Armes durchaus richtig getroffen sein, wobei wir uns die Hand halb geöffnet und bereit denken müssen, rasch nachzugreifen, falls es dem Unterliegenden gelingen sollte, irgend ein Glied aus den Umschnürungen des Siegers zu lösen. Die sehr stark und in allen Theilen angespannte Musculatur ist mit großer Meisterschaft, aber offenbar auch zum Zwecke der Schaustellung dieser Meisterschaft ausgeführt und weist auf die Zeit der in's Einzelne gehenden Studien des Körpers und ihrer Verwerthung in virtuoser Durcharbeitung hin.

Ungefähr dieselben stilistischen Gründe werden noch für die Zuweisung einer ganzen Reihe von erhaltenen Sculpturen an diese Periode geltend gemacht, welche hier nicht alle genannt werden können. Es sei nur beispielsweise auf den vortrefflichen tanzenden Satyrn in der Villa Borghese (abgeb. Mon. d. Inst. III, 59) und auf den von verschiedenen Seiten dieser Periode zugewiesenen berühmten s. g. barberinischen Faun in München (abgeb. Denkm. d. a. Kunst II, Nr. 470) hingewiesen. Etwas andere und nicht durchaus überzeugende Gründe werden von einzelnen Schriftstellern für die Ableitung z. B. der berühmten capitolinischen Aphroditestatue (Denkm. d. a. Kunst II, Nr. 278), der Aphrodite Kallipygos in Neapel (das. Nr. 276), des mehrfach wiederholten, im wollüstigen Traume liegenden Hermaphroditen (z. B. Denkm. d. a. Kunst II, Nr. 712 das Exemplar im Louvre), dann wieder der schlafenden Ariadne im Vatican (das. II, Nr. 418), der Farnesischen Flora (Mus. Borbon. II, tav. 26) u. A. aus dieser Periode aufgestellt. Auf diese Werke kann hier im Einzelnen nicht eingegangen werden; dagegen möge der Versuch gestattet sein, einer der berühmtesten und meistbesprochenen Statuen des Alterthums, über deren Entstehungszeit bisher die Meinungen weit auseinander gingen, an dieser Stelle ihren kunstgeschichtlichen Platz anzuweisen, der Aphrodite von Melos (s. g. Venus von Milo) im Museum des Louvre in Paris [133]).

In den früheren Auflagen dieses Buches nahm die Statue einen andern Platz ein [134]); wahrscheinlich nicht den richtigen, wie hier offen erklärt werden möge, der ihr aber hauptsächlich nach Maßgabe eines Umstandes zugewiesen wurde, welcher auch jetzt noch für ihre Stellung in der Kunstgeschichte als ausschlaggebend erscheint, während neue Erwägungen desselben erlauben, die auf ihn gestützte Datirung der Statue anders festzustellen, als dies früher geschehn ist und möglich erschien. Eine Künstlerinschrift des Inhalts nämlich „(Alex- oder Ages-)andros des Menides Sohn von Antiocheia am Maeander hat (dies Werk) gemacht“ ist nach allerhöchster Wahrscheinlichkeit mit der Statue zusammen gefunden und gehört, so lebhaft dies von vielen Seiten her bestritten worden ist, so gut wie unzweifelhaft in der That zu ihr, und zwar so, daß der

Block, auf welchem sie stand, die rechte Seite ihres Plinthos bildete, von dem er durch denselben Stoß oder Fall abgebrochen ist, welcher auch den Verlust des linken, auf eben diesen Block aufgestützt gewesenen Fußes veranlaßt hat. Nach dieser gegenwärtig mehr als jemals feststehenden Überzeugung des Verfassers [135]) ist das Stück mit der Inschrift in die Abbildung Fig. 140 auf Grund einer ein Jahr nach der Auffindung der Statue gemachten Zeichnung des Malers Debay an der Stelle, welche ihr gebührt, aufgenommen. Allerdings ist der Marmorblock mit der Inschrift seit längerer Zeit (seit wann steht nicht fest) verloren, ja wahrscheinlich absichtlich zerstört [136]); aber grade dieser Umstand ist einer von denen, welche für die Zugehörigkeit desselben zur Statue schwer in's Gewicht fallen, da zu seiner Beseitigung nur das eine Motiv vorhanden gewesen sein kann, mit ihm ein lästiges, ja entscheidendes Zeugniß für die späte Entstehung der Statue, welche man dem 4. wenn nicht gar dem 5. Jahrhundert zuschreiben zu müssen glaubte, der öffentlichen Controle zu entziehn. Denn daß das Zeugniß des palaeographischen Charakters der Inschrift in diesem Falle wie in allen übrigen analogen Fällen für das Datum der Statue entscheidend und unvergleichlich zuverlässiger sei, als all unser Meinen oder Vermuthen über deren Stil, das fühlte man lange und das wird wohl auch jetzt Jeder einsehn. Nun glaubte man früher, die Inschrift gehöre ihrem palaeographischen Charakter nach wahrscheinlich dem ersten Jahrhundert nach Chr. Geb., frühestens aber dem letzten vorchristlichen Jahrhundert an, während das übereinstimmende Urteil vorzüglicher Inschriftenkenner neuerdings dahin geht, die Inschrift könne bis in die Mitte, ja bis in die erste Hälfte des zweiten vorchristlichen Jahrhunderts hinaufdatirt werden [137]). Nach Maßgabe dieser Ansichten über das Alter der Künstlerinschrift ist die Statue in den früheren Auflagen dieses Buches datirt worden und wird sie jetzt hier etwa in die Mitte des 2. Jahrhunderts v. u. Z. gesetzt. Während aber früher zur Unterstützung der Möglichkeit, daß ein so schönes Werk wie die melische Aphroditestatue im letzten vorchristlichen Jahrhunderte, ja noch später entstanden sei, auf Sculpturen wie der s. g. „Borghesische Fechter“ und der „Torso vom Belvedere“ hingewiesen wurde, welche bei hoher Vortrefflichkeit, besonders aber größter technischer Meisterschaft nach Maßgabe ihrer Künstlerinschriften von Allen übereinstimmend in die genannte Periode gesetzt werden, bieten sich nach unseren neugewonnenen Einsichten in die Kunst des zweiten Jahrhunderts für die Statue von Melos als ein Werk eben dieser Periode nicht allein so viele Analogien dar, daß die Ansicht, sie sei in der That in dieser Zeit entstanden, mehr und mehr Boden gewinnt, sondern wir haben grade durch die neuesten Funde und ihre wissenschaftliche Erörterung von dieser Periode der späten griechischen Kunst so sehr anders denken und urteilen gelernt, als wir früher über dieselbe dachten und urteilten, daß die Behauptung, auch die melische Aphrodite gehöre zu den künstlerischen Erzeugnissen dieser Zeit, anfängt, das Erstaunliche zu verlieren, welches sie in den Augen Vieler bisher gehabt hat.

Dies vorausgeschickt zur allgemeinen Rechtfertigung und Motivirung der der Statue angewiesenen Stelle, möge jetzt zunächst gesagt werden, was über dieselbe thatsächlich mitzutheilen und zu ihrer aesthetischen Würdigung zu sagen ist, um schließlich auf die kunstgeschichtliche Frage zurückzukommen.

Nach den im Laufe des letzten Jahrzehnts allmählich in immer größerer Vollständigkeit bekannt gewordenen Documenten steht über die Fundgeschichte, welche allerlei verworrene Phasen durchlaufen hat, jetzt das Folgende fest [138]).



Die Statue, und zwar zuerst der obere, kurz darauf der untere Theil, wurde am 8. April 1820 durch einen sein Feld bestellenden Bauern in einer Grotte gefunden, welche eine Grabstätte gewesen ist, in welcher die Statue aller Wahrscheinlichkeit nach bei einer nicht mehr zu erforschenden Gelegenheit geborgen worden sein wird. Zusammen mit der Statue gefunden wurden entweder zwei oder alle die drei Hermen (des Herakles, Dionysos und Hermes), welche mit derselben nach Paris kamen, das Fragment eines linken Armes und einer einen Apfel haltenden linken Hand, schwerlich aber auch ein rechter Arm, endlich, wie schon gesagt wenigstens aller Wahrscheinlichkeit nach, das Plinthenstück mit der Künstlerinschrift [139]). Nach verschiedenen Fährlichkeiten, von denen hier bis auf den Umstand, daß die Statue durch einen rohen Transport von der Fundstätte an das Meeresufer (sie wurde geschleift) beträchtliche Verletzungen davontrug, abgesehn werden kann, gelangte dieselbe als ein Geschenk des damaligen französischen Gesandten bei der Hohen Pforte, des Marquis de Rivière an den König Ludwig XVIII. nach Paris, wo sie im Museum des Louvre aufgestellt wurde, und zwar, nachdem man sich von der Unmöglichkeit, sie in sicherer Weise zu restauriren, überzeugt hatte, wesentlich in dem Zustand in welchem sie gefunden worden und in welchem sie Fig. 140 mit Hinweglassung der modernen Basis, in welche der antike Plinthos eingelassen wurde, darstellt.



Fig. 140. Die Statue der Aphrodite von Melos.

Der Körper der Statue ist, wozu es an Analogien nicht fehlt[140]), aus zwei Blöcken gearbeitet, welche innerhalb des obersten Theiles der Gewandung zusammentreffen; der Marmor ist parisch, doch soll nach der Behauptung eines namhaften französischen Mineralogen, Des Cloiseaux [141]) der für den nackten Oberkörper verwendete Block von etwas feinerem Korn und von etwas gelblicherem Tone sein, als der für den bekleideten Unterkörper verwendete. Im Innern sind diese beiden Blöcke durch zwei metallene Zapfen verbunden gewesen, auf deren Wirkung die Absprengung zweier Stücke an den Hüften der Statue zurückgeführt wird. Von diesen Stücken ist das eine (an der linken Hüfte) bei dem Zusammensetzen der Statue in Paris nicht ganz genau richtig angefügt worden, wodurch bewirkt wurde, daß die Flächen der beiden Hauptblöcke nicht ganz bündig auf einander schließen, sondern durch zwei an der hintern linken Seite zwischengeschobene schmale Holzleisten von 6 Millimeter Stärke getrennt sind. Auf die hierdurch veranlaßte Veränderung in der Richtung des Oberkörpers ist von einigen Seiten ein ungebührliches Gewicht gelegt worden, während dieselbe, welche etwa $^1/_{400}$ der Höhe der Statue beträgt, in der That für das Auge als fast verschwindend gelten darf. Der rechte Arm war aus einem Stück mit dem Oberkörper der Statue gearbeitet, ein Umstand, welcher auch bei der Restaurationsfrage in Betracht kommt; dagegen war der linke Arm aus einem eigenen Stück Marmor hergestellt und mittels eines metallenen Zapfens mit der Statue verbunden. Ob die oben erwähnten Fragmente einer linken Hand mit einem Apfel diejenigen des Armes der Statue sind oder nicht, ist Gegenstand einer noch immer nicht ganz entschiedenen Controverse, obgleich sich die große Mehrzahl dafür entschieden hat, die ursprüngliche Zugehörigkeit beider Stücke zu der Statue anzunehmen. Die Erhaltung dieser ist im Allgemeinen eine gute zu nennen; ergänzt, und zwar in Gyps, ist der linke Fuß, die große Zehe des rechten, die Spitze ($^2/_5$) der Nase, diejenige der linken Brust und die Ohrläppchen; Kinn und Lippen, die rechte Schulter und mehre Theile der Gewandung, welche mehr oder weniger stark gelitten haben, sind gleicherweise mit Gyps ausgebessert.

In ganz besonderem Maße hat seit dem Bekanntwerden der Statue die Frage, wie dieselbe restaurirt zu denken sei, die gelehrte und künstlerische Welt beschäftigt. Sehr begreiflich, da dies nicht allein an sich ein interessantes Problem ist, sondern da auch ein guter Theil des aesthetischen Urteils über Erfindung und Composition der Figur und hiernach wiederum über ihre kunstgeschichtliche Stellung von der Beantwortung der Frage nach ihrer wahrscheinlichen oder möglichen Ergänzung abhangt. Eine Übereinstimmung nun in dieser Beantwortung ist bisher nicht erzielt worden und es ist fraglich, ob sie jemals erzielt werden wird. Es lohnt sich indessen nicht, über alle Ergänzungsvorschläge auch nur zu berichten, geschweige denn, sie zu discutiren und selbst über diejenigen drei, welche die meisten Anhänger haben oder gehabt haben, nämlich 1) die Gruppirung mit einer links neben der Aphrodite stehenden männlichen Figur (Ares), 2) die Ergänzung durch einen von der Göttin in der linken Hand gehaltenen Apfel und 3) diejenige durch einen von ihr in beiden Händen gehaltenen und auf das linke Bein aufgestützten Schild, selbst über diese hat derjenige, welcher die Zugehörigkeit des Plinthenstückes mit der Künstlerinschrift behauptet, ein Recht, sich kurz zu fassen. Denn nicht allein wird, wenn der Plinthenblock mit der Inschrift zur Statue gehört, mehr als einer dieser Restaurationsvorschläge, so wie er formulirt worden ist,



unmöglich und nicht allein schneidet weiter die Künstlerinschrift, welche die Entstehungszeit der Statue nicht früher als im 2. Jahrhunderte feststellt, eine Reihe jener Argumente für oder gegen die eine oder die andere Ergänzung der melischen Statue ab, welche auf Erwägungen dessen beruhen, was eines Werkes des vierten, wenn nicht des fünften Jahrhunderts würdig und nicht würdig sei, sondern dieser Plinthenblock in seiner thatsächlichen Gestalt bietet auch einen Anhalt zur Auffindung einer wirklich wahrscheinlichen Restauration.

Ausgeschlossen von vorn herein wird durch den Plinthenblock die Gruppirung der Aphrodite mit einer männlichen Figur (Ares); denn eine solche kann auf dem Plinthenstück auch dann nicht gestanden haben, wenn dasselbe, wie die Debay'sche Zeichnung annehmen läßt, nach rechts noch etwas weiter ausgedehnt war; vielmehr zeigt das in die Oberfläche dieses Blockes eingehauene viereckige Loch, daß hier irgend Etwas eingezapft gewesen ist, welches selbstverständlich eine männliche Statue nicht gewesen sein kann. Es kann seltsam erscheinen, daß grade der Verfasser dieser Zeilen sich mit solcher Bestimmtheit gegen die Annahme einer Gruppirung der Aphrodite ausspricht, da mehr als Einer sich darin gefallen hat, ihn zu einem der Hauptvertheidiger eben dieses Ergänzungsvorschlages zu stempeln. Und dennoch ist in der 2. Auflage dieses Buches (II, S. 326 f.) der Umstand geflissentlich hervorgehoben, daß die ähnlich componirten, gleich oder ähnlich bekleideten Figuren der Göttin, welche sie mit Ares gruppirt zeigen und auf welche sich der Ergänzungsvorschlag stützt und allein stützen kann, in ihrer Darstellung der Aphrodite auch in ihren echten Theilen (denn die Arme sind in den meisten statuarischen Exemplaren ergänzt und die Köpfe aufgesetzt) weder unter einander noch mit der melischen Statue genau übereinstimmen und daher auch keineswegs im Stande sind, alle Schwierigkeiten der Ergänzung dieser Statue hinwegzuräumen. Hinzugefügt wurde dann allerdings, man werde bei ernstlicher Prüfung nicht umhin können, einzugestehn, daß bei weitem nicht alle Einwendungen, welche gegen die Gruppirung der Aphrodite von Melos mit einem Ares erhoben worden, stichhaltig oder sonderlich schwerwiegend seien. Dies ist theils im Texte, theils in der zugehörigen Anmerkung 65 ausgeführt und davon ist durch die neueren Besprechungen wenig widerlegt worden. Auf die aus dem Basenfragmente mit seinem viereckigen Loch erwachsende Schwierigkeit ist aber ebenfalls schon in der 2. Auflage hingewiesen worden (S. 327) und eben hierauf soll weiterhin zurückgekommen werden.

Eben so bestimmt wie der Gruppirungsvorschlag ist theils durch das Plinthenfragment, theils und ganz abgesehn von diesem an und für sich diejenige Ergänzung ausgeschlossen, welche Alles gethan zu haben meint, wenn sie der Göttin einen Apfel in die erhobene Linke giebt. Dies gilt zunächst in aller Schärfe von dem einzigen bisher thatsächlich vorliegenden derartigen Versuche, demjenigen von Claudius Tarral, abgeb. bei Göler v. Ravensburg a. a. O. Taf. 4. Über ihn hat Kekulé (Deutsche Litt. Ztg. 1880 S. 18) das drastisch wahre Wort ausgesprochen, daß in ihm „die gepriesene Göttin mit ihrem verbogenen linken Arm sich ausnimmt wie eine späte Terracottafigur der übelsten Sorte von Centorbi", während durch die Art, wie in das Loch des auch von Tarral als echt betrachteten, aber ganz unrichtig wiedergegebenen Plinthenfragmentes eine der mit der Statue zusammen gefundenen Hermen eingelassen ist, auch kein nur halbwegs erträgliches Ganze zu Stande gebracht worden ist.

Die Ergänzung mit einem von der Göttin in der Linken gehaltenen Apfel gründet sich auf die bei Vielen feststehende Überzeugung, daß die schon oben erwähnten, mit der Statue gefundenen Fragmente eines linken Armes und einer linken, einen Apfel haltenden Hand, in Lichtdruck abgeb. bei Göler v. Ravensburg Taf. 3,[142]) in der That von der Statue herstamme. Was nun das Armfragment anlangt, so ist nicht abzusehn, was gegen diese Annahme einzuwenden wäre, welche durch die von einer Reihe von Kennern bezeugte Identität des Marmors mit demjenigen der Statue, durch den Rest des Loches, in welchem der Zapfen saß, mittels dessen der Arm an der Statue befestigt war, sehr wohl unterstützt wird, während sich auch an die Bewegung dieses Armes und an die Art seiner Bearbeitung keinerlei begründeter Zweifel anknüpfen läßt. Denn der Arm, an welchem grade noch der Anfang der Ellenbogenkrümmung erhalten ist, war, dies zeigt die Abbildung und das bestätigen Sachverständige, welche das Original untersucht haben, nicht wie ihn die Tarralsche Restauration zeigt in einem spitzen Winkel von etwa 60°, sondern in einem ganz stumpfen Winkel gebogen. Und so wie dies Armfragment an sich über das was die Göttin in der Hand gehalten oder nicht gehalten hat, keinerlei Zeugniß ablegt, so stellt es auch der Annahme kein Hinderniß entgegen, der verlorene Vorderarm oder auch die Hand sei auf irgend einen neben der Göttin stehenden Gegenstand aufgestützt gewesen.

Ganz anders steht die Frage um die Hand, welche den Apfel mit allen Fingern, ausgenommen den ausgestreckten Mittelfinger, umfaßt hält. Auch von ihr wird behauptet, ihr Marmor sei mit demjenigen der Statue identisch und ihr Maßverhältniß passe genau zu demjenigen der Figur. Das mag sein und dem läßt sich ohne eigene Untersuchung des Fragmentes nicht widersprechen, aber damit ist die Zugehörigkeit noch keineswegs erwiesen. Denn diese Hand ist in ihrer Form nicht nur, wie beschönigend gesagt worden ist, „etwas geringer“ oder zeigt „hinsichtlich der künstlerischen Vollendung eine kleine Inferiorität“ gegenüber dem Körper der Statue, sondern sie ist vollkommen roh, so roh, daß von ihr wiederum das Urteil Kekulés (a. a. O. S. 19) das Wahre sagt, sie sehe, wenigstens in ihrer Vereinzelung, aus wie ein mit Sand gefüllter Handschuh. Nun wird freilich geltend gemacht, die Hände und Füße antiker Statuen seien „sehr oft dem Übrigen nicht völlig ebenbürtig“ [143]); allein einerseits handelt es sich, wie gesagt, nicht hierum und andererseits würde es doch sehr darauf ankommen, die Fälle genau festzustellen, in welchen sich eine nachlässigere Arbeit an den Händen als an dem Körper antiker Statuen erkennen läßt, und wenn diese Fälle römische Copistenarbeiten betreffen, aus diesen nicht zu viel für griechische Arbeiten auch des 2. Jahrhunderts zu schließen, am wenigsten aber daraus zu folgern, daß jenes rohe Handfragment zu einer Statue gehöre, bei welcher dasjenige, was von dem rechten Fuße sichtbar und erhalten ist, eine dem Nackten vollkommen ebenbürtige Arbeit zeigt.

Gegen den Apfel in der Hand der Aphrodite ist an sich nichts einzuwenden, da derselbe als ein häufig genug vorkommendes und gar wohl verständliches Attribut der Göttin der Schönheit und Liebe nachgewiesen worden ist und da man also bei demselben keineswegs an den Paris- oder Erisapfel zu denken hat [144]). Um so genauer ist aber zu prüfen, ob die Statue von Melos mit einem in der Linken, sei es mit spitzwinkelig, sei es mit stumpfwinkelig gebogenem Arm erhobenen Apfel und mit diesem allein ergänzt gedacht werden könne, ob bei dieser Ergänzung die ganze Körperhaltung in dem, was sie Charakteristisches und

Eigenthümliches hat, sich naturgemäß erklären, ob sie sich aus diesem Motiv ableiten lasse und was für eine Haltung und Handlung des rechten Armes bei dieser Ergänzung anzunehmen sei, so daß aus dem Ganzen etwas Zusammenhangendes und Sinnvolles herauskommt. Daß dieses bei der Tarral'schen Restauration der Fall sei, werden wohl nur Wenige behaupten [145]) und somit könnte man, da dies der bisher einzige Versuch ist, aus dem Motive des Apfelhaltens etwas künstlerisch Gerechtfertigtes herauszubilden, eigentlich mit vollem Recht erklären, die Discussion über diese Art der Ergänzung der melischen Statue vertagen zu wollen bis einmal ein weniger mißlungenes Experiment deren Möglichkeit erwiesen haben wird [146]). Allein da dies in aller Kürze geschehn kann, mögen die Gründe angegeben werden, aus welchen der Ergänzung mit dem Apfel in der Linken der Glaube versagt wird.

Erstens erklärt und rechtfertigt das Halten eines Apfels nicht ein so hohes Erheben des Armes, wie es durch die Muskulatur der Schulter der melischen Statue bedingt ist und von den Anhängern dieser Ergänzung auch angenommen wird, nämlich ein Ausstrecken des Oberarmes in horizontaler oder doch beinahe horizontaler Richtung und ein noch weiteres Erheben des Vorderarmes und der Hand mit dem Apfel, wie denn auch keine einzige derjenigen Figuren der Aphrodite, welche den Apfel als Attribut halten, eine derartige Stellung hat. Nur unter einer einzigen Voraussetzung würde ein so hohes Erheben des Apfels gerechtfertigt sein, wenn man nämlich annehmen wollte, es handele sich um den Parisapfel, welchen die Göttin als den ihr eben ertheilten Siegespreis der Schönheit triumphirend zeigen wolle. Allein grade dieser Annahme widersetzen sich die Anhänger der hier in Frage stehenden Restauration sehr entschieden [147]). Und zwar mit Recht, weil, abgesehn von anderen Gründen, dies Motiv ein ganz anderes Fassen und Halten des Apfels, um ihn zu zeigen, bedingen würde, als diejenige ist, welche das Handfragment erkennen läßt, an dem die ganze Theorie hangt, und weil von einem Triumphiren der Göttin, welches ein solches Erheben und Zeigen des Apfels veranlassen sollte, doch wenigstens Etwas sich in den Zügen des Gesichtes spiegeln müßte, was ja ganz gewiß nicht der Fall ist.

Zweitens würde das Motiv des Erhebens eines Apfels wiederum nur unter der Voraussetzung, die Göttin stehe vor Paris, deren halbe Entkleidung erklären. Denn daß es sich um eine solche, daß es sich um eine geflissentliche Umlegung des Mantels um die unteren Theile des Körpers handele und daß das Gewand unmöglich durch Gleiten oder durch irgend einen Zufall ohne Zuthun der Göttin in diese Lage gekommen sein kann, das ist, wenn man das Gewand in seiner Lage nur einigermaßen genau betrachtet, völlig unbezweifelbar und darüber sind auch Alle, wenigstens alle Verständigen einig. Was aber diese halbe Entkleidung bedeuten, wodurch sie motivirt sein solle, wenn die Göttin ihren Apfel attributiv hält, das hat noch Niemand gesagt und es ist recht zweifelhaft, ob es Jemand wird sagen können [148]).

Drittens läßt sich die ziemlich beträchtliche Beugung des Körpers der Göttin nach seiner rechten Seite, die Verschiedenheit in der Höhe der Schultern aus der bloßen Handlung des rechten Armes, welche die Anhänger dieses Ergänzungsvorschlags annehmen und auch allein annehmen können, nämlich aus einem Erfassen des Gewandes über dem linken Schenkel oder einem Greifen nach diesem Theile des Gewandes, um dasselbe am Weiterabgleiten zu hindern, nicht erklären [149]),



vielmehr nur dadurch, daß man annimmt, der linke, erhoben ausgestreckte Arm sei auf irgend einen Gegenstand aufgestützt oder aufgelehnt gewesen [150]).

Und dazu kommt endlich viertens, daß für diejenigen, welchen die Überzeugung von der Zugehörigkeit des Plinthenstückes mit der Inschrift feststeht, aus eben diesem Plinthenstück mit seinem eingehauenen viereckigen Loche die Gewißheit sich ergiebt, daß an der linken Seite der Göttin sich noch ein Gegenstand befunden hat, welchen zu errathen man den Vertretern der Restauration mit dem Apfel überlassen muß.

Und somit bleibt von den drei oben genannten Hauptergänzungsvorschlägen nur der dritte, derjenige mit einem Schild übrig, der sich auch, allerdings mit einer beträchtlichen Modification der bisher geltenden Annahme, als der wahrscheinlichste erweisen wird. Bisher nämlich nahm man an, die Göttin habe einen Schild, denjenigen des Ares, in beiden Händen gehalten, und zwar so, daß sie ihn mit der linken am obern, mit der rechten am untern Rande gefaßt und diese Hand zugleich auf den Oberschenkel des linken Beines aufgestützt hätte, welches deswegen mit dem Fuß auf irgend eine Erhöhung träte, um so naturgemäßer als Stütze des schweren Schildes dienen zu können [151]). Diese Annahme nun wird, zunächst wegen des viereckigen Loches in dem Plinthenstücke, aber nicht seinetwegen allein wahrscheinlich dahin abzuändern sein, daß die Göttin den auf einen neben ihr stehenden, in jenes viereckige Loch eingezapft gewesenen, kurzen Pfeiler aufgestützten Schild allein mit der Linken am obern Rande gefaßt hatte, während sie, wie weiterhin begründet werden soll, mit der Rechten das Gewand über dem linken Oberschenkel faßte, um dasselbe an weiterem Herabgleiten zu verhindern, zu welchem Zwecke die Göttin auch den linken Fuß auf die Stufe gesetzt hat, welche den Pfeiler trägt und mit dem Knie eine eigenthümlich auffallende Bewegung nach innen macht, durch welche der übergeschlagene Zipfel des Gewandes fester angezogen wird.

Um dies mit zunächst formalen oder künstlerischen, von der Idee der Statue unabhängigen Gründen zu motiviren, sind einige Bemerkungen erforderlich.

Zuvörderst diejenige, daß die Hauptansicht der Statue die ist, welche Fig. 140 darstellt [152]). Das ergiebt sich einmal daraus, daß dies diejenige Ansicht ist, welche der Beschauer gewinnt, der grade vor der Mitte des vordern Randes des antiken, nach gut griechischer Sitte wesentlich dem Planschema der Statue folgenden Plinthos steht. Die moderne Basis, in welche der alte Plinthos eingelassen ist, setzt, indem sie nach beliebter moderner Manier regelmäßig rechtwinkelig viereckig gestaltet ist, vor dem linken Fuße der Statue ein nicht unbeträchtliches Stück zu und weist dem grade vor ihrer Vorderkante stehenden Beschauer eine Hauptansicht der Statue wesentlich mehr von deren linker Seite her an. Daß aber diese Ansicht nicht die von dem antiken Meister beabsichtigte Hauptansicht sei, ergiebt sich, um von unserem subjectiven Dafürhalten, welche Ansicht der Statue die schönste sei, gänzlich zu schweigen, weiter daraus, daß nur die in Fig. 140 sichtbaren Theile der Statue die durchweg, im Nackten wie in der Gewandung mit vollendeter Sorgfalt bearbeiteten sind, während, wie dies auch schon von Anderen nicht nur bemerkt, sondern hervorgehoben worden ist, das Gewand an der Außenseite des linken Beines und hinten merkbar weniger genau durchgearbeitet, nach hinten sogar ziemlich vernachlässigt ist. Daraus ist, ebenfalls schon von Anderen

geschlossen worden, daß links neben der Göttin irgend Etwas gestanden haben müsse, welches die weniger sorgfältig bearbeiteten Theile dem Blicke entzogen habe. Was dies Etwas gewesen sei, darüber gingen die Ansichten freilich ziemlich weit auseinander; vielleicht aber helfen hier einige Analogien in Verbindung mit dem viereckigen Loch in dem Plinthenstücke mit der Künstlerinschrift auf die Spur des Richtigen.

Bevor jedoch von diesen die Rede ist, möge darauf aufmerksam gemacht werden, daß wenn man die Statue in der in Fig. 140 gegebenen Ansicht betrachtet, das Auge durchaus etwas links neben der Göttin Stehendes, eine Gruppirung der Statue mit einem Gegenstande fordert, auf welchen sich nicht allein die Handlung ihres linken Armes bezieht, sondern auf welchen auch ihr etwas, wenngleich nur etwas gesenkter Blick gerichtet gewesen ist. Die Frage, ob man die Statue von einem andern Standpunkt aus betrachtet als eine völlig isolirt stehende auffassen und verstehn könne, mag man auf sich beruhen lassen; daß dies aber in der von dem antiken Künstler als die Hauptansicht gegebenen nicht möglich sei, wird schwerlich ein Kunstverständiger in Abrede stellen.

Die erwähnten Analogien nun bestehn in einigen in der Composition (in den Bewegungsmotiven) und in der Gewandanordnung mit der melischen Statue verwandten Figuren, welche an einem andern Orte genauer besprochen und in Abbildungen mitgetheilt werden sollen und welche links neben sich einen viereckigen Pfeiler stehn haben, auf welchen sie einen mit der erhobenen linken Hand gehaltenen Gegenstand aufgestützt hatten. Erhalten ist dieser leider nirgend und man kann nicht behaupten, daß er in allen Fällen ein Schild gewesen sein müsse, wie denn auch die durchgängige Bedeutung dieser Parallelfiguren als Aphrodite sich nicht erweisen läßt. Dadurch aber wird ihrer Wichtigkeit als Analogien der melischen Aphrodite nichts oder doch sehr wenig abgebrochen, da es ja eine bekannte Thatsache ist, daß die Alten ein und dasselbe künstlerische Motiv unter Veränderung des Beiwerkes in verschiedener Bedeutung verwendet haben, und da es sich ja hier nicht darum handelt die melische Statue durch die Parallelfiguren als Aphrodite zu erweisen, sondern ihr künstlerisches und Bewegungsmotiv aufzuklären. Und dieses würde wesentlich dasselbe bleiben, wenn man erweisen könnte, daß einige der Parallelfiguren Musen darstellten, welche die linke Hand auf eine auf den Pfeiler gestellte große Kithara stützten. Für Aphrodite allerdings kann nur ein Schild, der Schild des Ares, in welchem sie sich spiegelt, als der aufgestützte und mit der linken, wiederum auf ihn gestützten Hand gehaltene Gegenstand angenommen werden und diesen Schild des Ares, als Spiegel von Aphrodite gehalten, können wir in hellenistischer Zeit, im Anfange des 2. Jahrhunderts v. u. Z. in den Argonautika des Apollonios Rhodios (I, 742 ff.) nachweisen, der eine solche, ganz sicher nicht von ihm erfundene Figur unter den Stickereien der Athena auf dem Gewande des Jason beschreibt.

Daß sich gegen diese Restauration der melischen Aphrodite Zweifel aussprechen lassen, so gut sie gegen die bereits oben erwähnte, frühere Variante ausgesprochen worden sind, nach welcher die Göttin den Schild in beiden Händen gehalten hätte, soll durchaus nicht verkannt werden. Es fragt sich nur, ob diesen Zweifeln nicht begegnet werden kann.

Zu allererst ist der oft und auch in der 2. Auflage dieses Buches (II, S. 325)

ausgesprochenen Ansicht[153]) zu widersprechen, ein sich Spiegeln der Göttin im Schilde des Ares sei schon deswegen unmöglich anzunehmen, weil die Haltung ihres Kopfes und die Richtung ihres Auges zeige, daß ihr Blick weit über den obern Rand des Schildes hinweg in die Ferne gehe. Dies ist bestimmt irrig und beruht auf einer hauptsächlich durch die älteren Abbildungen bewirkten optischen Täuschung, welche sich bei der Ansicht eines einigermaßen hoch aufgestellten Abgusses der Statue, besonders bei grader Vorderansicht des Gesichtes leicht wiederholt, welche aber durch richtig aufgenommene Photographien (z. B. der großen Braun'schen, welche bei Göler v. Ravensburg a. a. O. Taf. 1 klein reproducirt ist) oder auf solchen beruhende Zeichnungen (wie hier Fig. 140) und nicht minder durch die in Anm. 151 genannte Wittig'sche Restauration als solche erwiesen wird. Der Kopf der Statue ist grade hinreichend geneigt und der Blick geht so weit abwärts, daß er den Schild trifft, dessen obere Randhöhe die Schulterhöhe der Göttin wenigstens erreicht haben wird. Ist somit das Motiv einer Bespiegelung der Göttin in dem mit der linken Hand aufgestützten Schilde compositionell vollkommen möglich, so wird man ferner auch schwerlich läugnen können, daß mit demselben die Zurückbeugung des Oberkörpers, mag diese in erster Linie durch die Handlung der Hände und Arme bewirkt werden, auch in so fern sich bestens vereinigen läßt, als sich in ihr das Bestreben zeigt, das Auge in die richtige Entfernung von der Spiegelfläche zu bringen, um das Bild auf ihr überschauen zu können. Aber auch das wird man kaum bestreiten wollen, daß sich die halbe Entkleidung der Göttin aus dem Spiegelmotiv weitaus am leichtesten und natürlichsten erklärt, während dieselbe unter Annahme des Apfelmotivs sich sachlich nur würde erklären lassen, wenn man an die Situation des Parisurteils dächte, und bei der Gruppirung mit Ares nur aus einer Koketterie von einer Art und von einem Grade, welche man der Göttin in dieser Auffassung und Darstellung doch nicht zutrauen darf. Wäre die Gruppirung der Figur mit Ares wahrscheinlicher, als sie es ist, so würde man die halbe Entkleidung derselben wohl nur aus künstlerisch durchaus gerechtfertigten Gründen in der Art erklären können, wie es in der 2. Auflage dieses Buches II, S. 329 geschehn ist. Zunächst fragt man aber bei einer antiken Statue nach einer aus der Situation, in welcher sie dargestellt ist, sich natürlich ergebenden Motivirung der Gewandung und ihrer Anordnung. Denn die alten Künstler der guten Perioden haben es hiermit keineswegs leicht genommen und die Ansicht, man habe nach einer sachlichen Motivirung der Entkleidung der Aphrodite überhaupt nicht zu fragen und könne sich mit dem künstlerischen Motiv d. h. damit beruhigen, die halbe Bekleidung sei von dem Künstler nur dem Effecte zu Liebe und nur deswegen erfunden, um durch den Contrast des bekleideten Unterkörpers die Schönheit des nackten Oberkörpers mit besonderem Nachdruck hervorzuheben, diese Ansicht ist lediglich auf modernes Kunstgefühl oder auf sehr zweifelhafte antike Analogien begründet[154]).

Wenn man aber das Spiegelmotiv an sich als ein kleinliches und einer Göttin unwürdiges bezeichnet hat, welche bei allem Reize vollendeter weiblicher Schönheit so viel göttliche Hoheit zeige, wie sie bei der melischen Statue allerdings und unzweifelhaft vorhanden ist, so hat man dabei den Umstand doch wohl nicht gehörig in Anschlag gebracht, daß es sich nicht um einen gemeinen Spiegel und um nichts weniger als um eine Toilettenscene handelt, sondern daß wenn die Göttin den Schild des Ares als ihren Spiegel gebraucht, darin ihr Triumph, der Triumph ihrer



Schönheit und derjenige der Macht der Liebe über den wilden Gott der Schlachten, über die rauhe Männlichkeit in ihrer gesteigerten Erscheinung, also eine mythologische Idee ausgesprochen ist, welche, mag sie epigrammatisch zugespitzt sein, doch eines ernsten Gehaltes nicht gänzlich bar erscheint und welche in dem in Liebesträumerei versunken dasitzenden Ares (oben S. 12 f. mit Anm. 17) ihr Gegenbild und gleichsam ihre Ergänzung findet. So wie aber dieser Ares von Skopas, dem man ihn früher zuschrieb, durch die neuere Forschung abgelöst und seiner Erfindung nach der hellenistischen Periode zugewiesen worden ist, während er formal die unzweideutigsten Kennzeichen der Einwirkung lysippischer Kunst zeigt, so wird es sehr fraglich sein, ob man die Erfindung des Motivs einer sich im Schilde des Ares spiegelnden Aphrodite weit über die hellenistische Zeit, in welcher es bezeugt ist (s. oben S. 337) wird hinaufdatiren dürfen, während es gar keinem Zweifel unterliegt, daß die melische Statue als Exemplar dieses Typus, auch ganz abgesehn von dem ihr durch die Künstlerinschrift zugewiesenen und durch andere, weiterhin zu berührende Umstände bestätigten Datum, schon ihren Proportionen nach (nahezu 8 Kopflängen im Körper), so gut wie der Ludovisische Ares unter den Einflüssen lysippischer Kunst entstanden ist [155].

Wenn man aber anerkannt, daß in dem Motive der Bespiegelung der Aphrodite im Schilde des Ares eine mythologische Idee ausgesprochen ist, welcher man dadurch Ausdruck zu geben suchte, daß man die melische Statue in freilich unzulässiger Weise als „Venus Victrix" bezeichnete [156], so wird man auch nicht mehr sagen dürfen, daß zwischen diesem Motiv und dem nicht sowohl ernsten und strengen als vielmehr ruhigen und stolzen Gesichtsausdruck der Statue ein Widerspruch sei, vielmehr wird man anerkennen, daß der Künstler eben diesen Ausdruck gewählt hat, um den Gedanken an eine gewöhnliche Toilettenscene, zu welcher übrigens auch der schwere Schild als Spiegel schlecht passen würde, zu beseitigen und den Ernst der Situation auch in der Stimmung seiner Göttin wiederzugeben. Hierzu aber hatte er um so dringendere Veranlassung, als die Statue im Schmucke goldener Ohrgehänge, auf welche ihre abgebrochenen Ohrläppchen sicher schließen lassen, und wahrscheinlich auch eines goldenen Armbandes am rechten Oberarme weit weniger einfach erscheinen mochte, als sie uns erscheint. Wenn man aber gemeint hat, wie das von Anderen und auch in der 2. Auflage dieses Buches ausgesprochen worden ist, ein von der Göttin gehaltener großer Schild sei deswegen unannehmbar, weil er einen an sich ungefälligen Anblick gewährt und in einer der besten Ansichten zu viel von dem schönen Körper verdeckt haben würde, so erweist sich auch dies als nicht richtig. Der Schild ist in der in Fig. 140 gegebenen Hauptansicht so wenig störend, daß ihn das Auge vielmehr gradezu fordert, und er deckt, wie Modellversuche lehren, auch in der Ansicht mehr von der linken Seite der Statue aus von dieser viel weniger, als man glauben sollte. Der Standpunkt, von dem aus der Schild in der That die Figur verdeckt, ist, das zeigt das an der linken Seite der Statue nachlässiger gearbeitete Gewand, nicht der von dem antiken Künstler berechnete, auf ihn hin ist die Statue nicht componirt und von ihm aus gesehn ist sie, auch ohne den Schild, mit ihrer grade gestreckten linken Seite am wenigsten schön.

Um mit der Composition zu Ende zu kommen, sei über den rechten Arm bemerkt, daß für diesen, schon weil er, wie oben gesagt, aus demselben Block mit dem Oberkörper der Statue gehauen ist, eine möglichst geringe Entfernung von



dem Körper anzunehmen ist [157]). Hieraus ergiebt sich, bei dem augenscheinlichen Bestreben der Göttin, eine weitere Entblößung zu vermeiden, als das wahrscheinliche Motiv, daß die rechte Hand nach dem Gewande griff oder dasselbe leicht erfaßt hatte, und zwar an einer Stelle, an welcher beträchtliche Stücke der Draperie weggestoßen und durch Gypseinflickung nothdürftig ersetzt sind, so daß man auch nicht sagen kann, die Falten der Gewandung zeigten keine Spur der sie berührenden Hand, wobei außerdem nicht vergessen werden darf, daß ohnehin, da der Unterkörper aus einem andern Marmorblock gearbeitet ist, dessen Gewandung mit der Hand materiell nicht im Zusammenhange gestanden haben kann.

Bei dem Versuche die Aphroditestatue von Melos aesthetisch zu würdigen und ihre eigenthümlichen künstlerischen Vorzüge zu charakterisiren wird es erlaubt sein, von dem Punkt auszugehn, auf welchen, wie der Gesichtsausdruck zeigt, das Streben des Künstlers in besonderem Maße gerichtet war, nämlich die Göttin in dem schönen Weibe zur Geltung zu bringen. Das ist denn in der That in vorzüglicher Weise gelungen und es giebt unter den auf uns gekommenen Aphroditestatuen kaum eine, welche sich in dieser Beziehung der Melierin ganz ebenbürtig an die Seite stellen könnte, während doch der Grundtypus des Gesichtes, welcher eine gewisse Verwandtschaft mit demjenigen der Knidierin nicht verläugnet, und während besonders das schmalgeöffnete Auge keinem begründeten Zweifel über die kunstmythologische Deutung der Statue als Aphrodite Raum läßt. Sie ist eine vollerschlossene Blume weiblicher Schönheit, groß und erhaben in der Anlage, reif entwickelt, fleischig ohne fett zu sein, üppig ohne Weichlichkeit, glänzend in der Fülle der Kraft und Gesundheit. Man wird denjenigen feinen Kennern [158]), welche diesem Körper die eigentliche Idealität absprechen möchten, nicht beipflichten können, so gewiß sie mit Recht behauptet haben, der Künstler habe nach einem Modell gearbeitet; denn das schwellende Leben in den Formen der Statue kann nur vom Leben, nicht aus der Nachbildung eines ältern Kunstwerkes, wenigstens nicht allein aus dieser stammen. Aber man muß doch hinzufügen, daß es sich nimmer um die bloße Wiedergabe eines lebenden Modells handelt, sondern um eine wesentliche Steigerung und Verklärung der Natur, wenngleich im engen Anschluß an dieselbe, ungefähr in der Art, wie wir sie an den pergamenischen Sculpturen kennen gelernt haben. Einer der vorzüglichsten Kenner so der Kunst wie des menschlichen Körpers, der Bildhauer Ed. v. d. Launitz sagt von der Aphrodite von Melos: „hier ist die Behandlung, und was noch mehr ist, die Idee des Fleisches wohl das Vollkommenste, was wir in dieser Hinsicht an weiblichen Figuren kennen, denn das Fleisch der Venus von Milo ist von der Art, auf welche der homerische Ausdruck, „es blüht in ewiger Jugend“ vollkommen anwendbar ist. Alles was uns von weiblichen Körpern aus dem Alterthum erhalten ist, kann wohl schwerlich den Vergleich mit dieser Aphrodite in Hinsicht auf die Behandlung des Fleisches aushalten, wenn ihr gleich einzelne Torsi in verschiedenen Museen sehr nahe kommen; und wie sich auch die höchst talentvollen Plastiker der neuern Zeit bemüht haben, etwas Gleiches in der Behandlung des Fleisches hervorzubringen, es ist ihnen nicht gelungen.“ Bewunderungswürdig ist namentlich, so darf hinzugefügt werden, wie die Beobachtung mancher kleinen Einzelheiten, z. B. der leichten Falten der Haut am Halse mit der Idealität der ganzen Auffassung verschmolzen ist ohne diese zu beeinträchtigen oder neben ihr als wesenlos zu erscheinen. Einen ganz vorzüglichen Reiz verleiht der Statue die von aller Glätte weit entfernte

Weichheit in der Behandlung der Marmoroberfläche, die Meisterlichkeit in der Darstellung der Haut, deren elastische Textur und deren sammetne Milde man im Stein fühlen zu können glaubt, und deren Eindruck noch durch die schöne warme Farbe des leise gegilbten parischen Marmors sowie durch die, abgesehn von einzelnen Verletzungen fast vollkommene Erhaltung der Epidermis erhöht wird, obgleich derselbe auch in guten Abgüssen nicht verloren geht. Ohne Zweifel liegt darin ein besonderes Verdienst des Künstlers; wenn wir dasselbe aber nicht überschätzen und in Gefahr gerathen wollen, auf diese lebenswarme und schwellende Behandlung des Marmors falsche kunstgeschichtliche Schlüsse zu bauen, etwa zu behaupten, dergleichen sei in der Periode nicht mehr möglich gewesen, in welche die Inschrift den Meister der melischen Statue weist, so darf man einerseits nicht vergessen, wie verschwindend gering unter unserem Antikenbesitze Statuen sind, welche in so vortrefflichem Zustande der Erhaltung der Oberfläche, so mit allen Feinheiten auf uns gekommen, mit denen sie aus der Hand ihrer Verfertiger hervorgingen, in wie hohem Grade vielmehr die gewaltige Mehrzahl namentlich der aus älteren Funden stammenden Antiken durch schonungsloses Reinigen, Abreiben, Verglätten gelitten hat. Andererseits zeigen uns nicht allein die in ähnlich vortrefflicher Erhaltung auf uns gekommenen pergamenischen Sculpturen, auf welcher Höhe der Meisterschaft sich die formale und materielle Technik im 2. Jahrhundert gehalten hat, sondern Werke wie der Torso vom Belvedere und der s. g. Borghesische Kämpfer, um beispielsweise nur diese hier zu nennen, auf welche ihres Ortes genauer zurückgekommen werden soll, beweisen, daß auch noch ungleich später die antike Bildhauerei in Hinsicht auf das Technische zu den allerhöchsten Leistungen fähig gewesen ist, so daß sich aus den technischen und formalen Vorzügen der melischen Statue schwerlich ableiten läßt, daß sie nicht noch wesentlich später, als im 2. Jahrhundert entstanden sein könnte.

Allerdings bleibt auch über die Behandlung der Oberfläche hinaus dem Meister der melischen Statue in der Behandlung des Nackten ein hervorragendes Verdienst; und die Behandlung der Gewandung mit ihren scharfen Faltenbrüchen und ihren breiten, auch in den Tiefen noch leuchtenden Flächen erscheint gegenüber der kleinlichen und verkünstelten Manier bei vielen anderen Werken so sehr der besten Zeiten würdig, daß sie unmittelbar an die Sculpturen vom Parthenon erinnert und mehr als Einen bewogen hat, die Aphrodite von Melos in deren unmittelbare Nachbarschaft hinaufzurücken. Allein auch in dieser Beziehung haben uns die pergamenischen Reliefe der Gigantomachie gelehrt, wessen das 2. Jahrhundert fähig war. Denn während die Gewänder wenngleich nicht aller, so doch sehr vieler pergamenischen Götter und Göttinnen in ihrer Faltenbehandlung so ziemlich alle die Eigenschaften theilen, die man am Gewande der melischen Statue gepriesen hat, was ungefähr auch von dem Gewande der Dirke in der Gruppe des „Farnesischen Stieres“ gilt, darf wohl darauf aufmerksam gemacht werden, daß das Gewand der Aphrodite darin ein Kennzeichen späterer Entstehung an sich trägt, daß es, für ein Himation der Göttin wie sie vor uns steht, viel zu klein, nur für die Lage erdacht und angeordnet ist, in welcher es sich findet.

Müssen wir nun auch für die Behandlung des nackten weiblichen Körpers auf eine Vergleichung der melischen Aphrodite mit den pergamenischen Sculpturen verzichten, da sich unter diesen keine nicht bekleidete Göttin findet, dergleichen auch unter den übrigen datirten und datirbaren Werken dieser Periode, außer in der Dirke,

gewiß nur zufällig, bis jetzt nicht nachweisbar ist, so bietet sich für den Kopf der Aphrodite eine gradezu überraschende Parallele in einem schon oben (S. 257) im Vorbeigehn erwähnten schönen weiblichen Kopfe von Pergamon [159]). Wohlverstanden nicht in Hinsicht auf den Typus, welcher sowie der Ausdruck von demjenigen des Kopfes der Aphrodite von Melos ein sehr verschiedener ist, wohl aber in Beziehung auf die formale und stilistische Behandlung sowohl der Weichtheile des Gesichtes, besonders an den Wangen und am Kinn, wie der Haare, der Art wie diese ansetzen und wie sie mit einer an das Skizzenhafte grenzenden Leichtigkeit und Weichheit zum Ausdruck gebracht sind. Allerdings hat dieser weibliche Kopf mit den datirten architektonischen Sculpturen von Pergamon nichts zu schaffen, diese aber bieten, richtig verglichen, zu ihm so viele und bestimmte Analogien, daß man gewiß nicht irrt, wenn man ihn derselben Periode zuschreibt. Dem Typus nach stimmt dagegen ein anderer, aus Tralles stammender und im untern Belvedere in Wien aufbewahrter weiblicher Kopf [160]) in der augenscheinlichsten Weise mit dem Kopfe der melischen Statue überein, während er in der stilistischen Behandlung sowohl des Antlitzes wie des Haares etwas strenger erscheint und mithin etwas älter sein wird oder wenigstens auf ein etwas älteres, in ihm genauer wieder gegebenes Vorbild hinweist. Daß es ein solches gegeben habe und daß nicht etwa der Meister der Aphrodite von Melos als der Erfinder des in ihr dargestellten Typus der Göttin zu gelten habe, ist ohnehin aus mancherlei Gründen wohl ziemlich sicher. Schon daß eine Statue, welche wir im Jahre 1820 in einem Versteck auf der Insel Melos finden konnten, und nicht vielmehr eine solche, welche an einem den Mittelpunkten des antiken Verkehrs nähern Orte stand und später wahrscheinlich nach Rom kam, das Urbild der nicht wenigen Wiederholungen dieses Aphroditetypus gewesen wäre, ist in hohem Grad unwahrscheinlich, um so unwahrscheinlicher, da keine der uns bekannten Repliken [161]) genau mit der melischen Statue übereinstimmt. Dazu kommt, daß nicht allein die bei Apollonios Rhodios (oben S. 337) geschilderte Figur außer mit dem um die unteren Theile des Körpers gelegten Mantel auch noch mit einem nur von der einen Schulter herabgleitenden Chiton bekleidet war, sondern daß auch die Statue, zu welcher der trallianische Kopf gehört, deswegen einen gewandeten Oberkörper gehabt haben muß, weil der Kopf zum Einsetzen in einen Körper gearbeitet ist, in einen nackten Körper aber schwerlich eingesetzt werden konnte. Endlich zeigen mehre der römischen Repliken des Typus einen bekleideten Oberkörper. Und wenngleich es sich recht wohl denken läßt, daß bei denjenigen unter diesen, welche Porträts sind, der Chiton eine Zuthat sei, so gilt dies doch keineswegs von allen Exemplaren und man muß es, da, wo ein Motiv des Anstandes wie bei Porträtstatuen nicht vorlag, für sehr unwahrscheinlich erklären, daß nachbildende Kunst ein Urbild mit nacktem Oberkörper gewandet wiedergegeben hätte. Das Gegentheil, nämlich, daß ein mit einem feinen Chiton bekleidetes Urbild, bei welchem das Motiv der Entblößung wie bei der von Apollonios geschilderten Figur durch das Herabgleiten des Gewandes von der Schulter nur erst angedeutet und gleichsam eingeleitet war, daß ein solches Urbild in den Typus mit ganz entblößtem Oberkörper umgewandelt und fortgebildet worden sei, ist ungleich wahrscheinlicher. Ob und in wie weit nun der Meister der melischen Statue der Erste gewesen ist, welcher diese Umwandelung und Fortbildung vornahm, durch welche, das wird man nicht verkennen, das Motiv des triumphirenden Sichspiegelns der Göttin im Schilde des Ares erst auf seine

ganze Höhe gehoben und für den Beschauer zu seinem vollkräftigen Ausdruck gebracht worden ist, das wird schwer zu entscheiden sein und nur das Eine wird man als sicher betrachten dürfen, daß der Künstler von Antiocheia in der Wiedergabe der ältern Erfindung einen beträchtlichen Grad von Selbständigkeit bewiesen hat, und zwar auch dann noch, wenn ihm nicht die Fortentwickelung in der Nacktheit zuzuschreiben ist. Denn dies beweisen die Abweichungen der einander unter sich viel näher stehenden Wiederholungen von der melischen Statue.

Wie weit hinauf man endlich das Urbild des Typus zu datiren habe, darüber ist mit Sicherheit auch nicht abzusprechen. Unter stilistischem Gesichtspunkte wäre schwerlich viel einzuwenden, wenn man das in dem Kopfe von Tralles copirte Vorbild in die Nähe praxitelischer Kunst, etwa gegen das Ende des 4. Jahrhunderts ansetzen wollte. Sollte man sich jedoch überzeugen, daß das Motiv der Aphroditestatue dieses Typus von Anfang an dasjenige des Sichspiegelns im Schilde des Ares gewesen ist, so wird man, wie schon oben gesagt ist, dessen Erfindung schwerlich höher hinaufrücken dürfen, als in das 3. Jahrhundert, ja als in die Mitte derselben. Wie dem aber auch sein möge, die Aphroditestatue von Melos, das schöne Werk des trefflichen Sohnes des Menides von Antiocheia am Maeander wird auch seiner Composition und seinem Stile nach für nicht älter gelten dürfen, als die Periode, in welche es die Palaeographie seiner Künstlerinschrift höchstens anzusetzen erlaubt, die Mitte des 2. Jahrhunderts vor unserer Zeitrechnung.

Anmerkungen zum fünften Buche.

1) [S. 189.] Bernhardy, Gesch. d. griech. Litteratur I, S. 371.

2) [S. 190.] Hettner, Vorschule der bild. Kunst d. Alten S. 240.

3) [S. 192.] O. Müller, Handb. § 154, Brunn, Künstlergesch. I, S. 504 und sonst mehrfach.

4) [S. 192.] Brunn, Künstlergesch. I, S. 504.

5) [S. 194.] Vergl. was O. Müller im Handb. § 149—151 anführt und die Zusätze und Bemerkungen zu diesen Paragraphen in Starks Archaeolog. Studien, Wetzlar 1852 S. 30 f.

6) [S. 195.] Über Menaechmos s. Brunn, Künstlergesch. I, S. 418, und vergl. die Anm. zu Nr. 1583 meiner Schriftquellen; Jahn, Archaeol. Zeitung von 1850 S. 208.

7) [S. 195.] Statuarisch im britischen Museum, s. Clarac, Mus. de sculpt. pl. 638 Nr. 1418 A. u. pl. 637 Nr. 1418, in Reliefen bei Zoega, Bassirilievi di Roma II, tav. 60, vergl. Jahn, Darstellungen der Europe in ant. Kunstwerken S. 11, Anm. 3. Über die Gruppe in der Sala degli animali im Vatican b. Clarac pl. 406 Nr. 605 vgl. m. Griech. Kunstmythologie II. (Zeus) S. 459 f. Die hier ausgesprochene Zurückführung des Typus auf Mikon, den Sohn des Nikeratos von Syrakus und seinen *μόσχος, ἐπὶ δὲ αὐτοῦ Νίκη* bei Tatian c. Gr. 54 (SQ. Nr. 2076) ist irrig; das Motiv giebt Plin. (36, 80) als dem Werke des Menaechmos gehörend. Neuestens aber hat Kekulé, Die Reliefs der Balustrade des Nike Apterostempels, Stuttg. 1881 S. 10 f. nachgewiesen, daß die Erfindung des von den Späteren vielbenutzten und fortgebildeten Motivs wahrscheinlich dem Relief an der Balustrade des Niketempels angehört.

8) [S. 195.] Vergl. Brunn, Künstlergesch. I, S. 520 f.

9) [S. 195.] Abgeb. b. Stuart, Ant. of Athens I chapter 3 und danach mehrfach wiederholt.

10) [S. 196.] Vergl. S. 314 u. s. m. SQ. Nr. 2075—2077.

11) [S. 198.] Abgeb. die Cameen u. a. in Müllers Denkm. d. a. Kunst I, Nr. 226a—229, die Büsten das. Nr. 222a und 223a, vergl. Handb. § 158 (159), 3 und 161, 4.

12) [S. 199.] S. Brunn, Künstlergesch. I, S. 505 f.

13) [S. 200.] Vergl. m. Aufsatz über den Zeus des Phidias in d. Symbola philolog. Bonnens. in hon. F. Ritschelii coll. p. 615.

14) [S. 201.] Vergl. Ed. Thrämer, Die Siege der Pergamener über d. Gallier und ihre Verherrlichung durch d. pergamen. Kunstschule, in dem Einladungsprogramm zu dem am 17. Decbr. 1877 im livländ. Landesgymnasium zu Fellin stattfindenden festl. Redeact, Fellin 1877. S. 26 ff.

15) [S. 202.] Vergl. Thrämer (Anm. 14) a. a. O. S. 21 ff.

16) [S. 202.] Daß wir dies nicht allein dürfen, sondern thun müssen, hat am ausführlichsten Urlichs in der Anzeige von Brunns Künstlergeschichte in Fleckeisens Jahrbb. LXIX, S. 372—385 darzuthun versucht mit dem Resultat, daß unter dem plinianischen Eumenes der I. dieses Namens nicht verstanden werden könne, sondern der II. zu verstehn sei; auf den Nachweis des Gegentheiles geht die Abhandlung von Thrämer (Anm. 14) aus, der vielleicht nicht gut gethan hat, die Bedeutung der Gallierkämpfe und Siege Eumenes' II. der Art herabzudrücken, wie er es zu thun versucht hat, der jedoch zunächst erwiesen hat, daß das von Urlichs für den entscheidenden Sieg des Eumenes berechnete Datum Ol. 153, 3. 166 v. u. Z. unrichtig sei, dem man aber weiter auch wird zugeben können, daß er die Möglichkeit bei dem von Plinius genannten Eumenes an den I. zu denken dargethan hat und daß die Art wie er die, unter der Voraussetzung, eben dieser sei in der That gemeint, verkehrte Stellung der beiden Namen bei Plinius (Attali et Eumenis anstatt Eumenis et Attali proelia) S. 28 f. motivirt, mindestens sinnreich zu nennen sei.

17) [S. 202.] Vgl. die antiken Zeugnisse in m. Schriftquellen Nr. 1998 f. Gegenüber der gewöhnlichen Annahme, der Asklepios des Phyromachos sei in dem Typus auf späteren in Pergamon geprägten Kaisermünzen (z. B. Müller, Denkm. d. a. Kunst I, Nr. 219 b) und danach auch in erhaltenen Statuen zu erkennen, macht Bursian, Allg. Encyclop. Sect. I, Bd. 82, S. 482 Note 81 die Bemerkung, diese Annahme stehe eben wegen der Wegführung der Statue durch Prusias auf ziemlich schwachen Füßen. Doch wäre immerhin möglich, an eine Restitution zu denken, für welche freilich kein Zeugniß vorliegt.

18) [S. 203.] Vergl. Preller Polemonis periegetae fragmenta p. 97 f. u. p. 8.

19) [S. 203.] Hiermit verhält es sich folgendermaßen. Unter den in Pergamon gefundenen Inschriftenfragmenten, welche Conze in dem „vorläufigen Bericht über die Ausgrabungen in Pergamon" S. 80 ff. (= Jahrbuch der königl. preuß. Kunstsammlungen I, S. 194 ff.) mitgetheilt und behandelt hat, kommen in Verbindung mit denjenigen, welche sich unzweifelhaft auf Attalos' Siege über die Gallier, über Prusias und über Antiochos beziehn und welche von einem und demselben großen Monumente stammen, auch zwei fragmentirte Künstlernamen vor. Zwar sind nur die identischen Endsylben derselben, das eine Mal (S. 197) .... *γόνου ἔργα*, das andere Mal (S. 194) .... ΟΝΟΥ Ε[*ργα* erhalten, so daß man weder den einen noch den andern mit Sicherheit ergänzen kann. Allein darauf kommt es auch viel weniger an, als auf den Umstand, daß wenn man nicht annehmen will, ein und derselbe Künstler sei an demselben Monumente zweimal genannt worden, man auf zwei an demselben Monumente beschäftigt gewesene Künstler zu schließen hat, deren Namen mit den Sylben *γονος* endigten. Wenn dem aber so ist, so wird man in diesen die bei Plinius gemeinsam Genannten: Antigonos und Isigonos doch kaum verkennen dürfen, womit denn auch Isigonos als der attalischen Periode angehörend erwiesen ist.

20) [S. 204.] Vergl. die ausführliche Besprechung von Brunn, I doni di Attalo in den Ann. d. Inst. von 1870 p. 293—323 mit den Abbildungen in den Mon. vol. IX, tav. 18 sqq. Die früheren Abbildungen anzuführen ist dieser schönen Publication gegenüber zwecklos.

21) [S. 204.] Vergl. meine Griech. Kunstmythologie II. (Zeus) S. 371 ff.

22) [S. 205.] Vergl. m. Griech. Kunstmythol. a. a. O. S. 352 f., 371 ff.

23) [S. 205.] S. Beulé, L'acropole d'Athènes I, p. 94, II, p. 212, Bötticher, Bericht über die Untersuchungen auf der Akropolis von Athen im Frühling 1862 Berl. 1863. S. 68 f. In dem neuesten Plane der Akropolis, welcher als tab. I der zweiten Aufl. von Pausaniae descriptio arcis Athenarum ed. Jahn, editio altera recognita ab A. Michaelis, Bonn 1880 beigegeben ist, sind diese Bathra mit Nr. 29 als „muri Cimonii pars olim Attali donis ornata" bezeichnet. Vergl. dazu noch Michaelis in den Mittheilungen des deutschen archaeol. Inst. in Athen, II, S. 5 ff.

24) [S. 205.] Eine erste Notiz seiner Entdeckung gab Brunn in der Archaeolog. Zeitung 1865 Anz. S. 66* f., vergl. Friederichs, Bausteine u. s. w. I, S. 322 ff. u. s. oben Anm. 20.

25) [S. 205.] Jetzt im Museum von Aix in Frankreich, s. Benndorf in den Mittheilungen des deutschen archaeolog. Instituts in Athen I, S. 167 ff. mit Taf. VII. Zu streichen ist dagegen die bei Clarac, Mus. de sculpt. pl. 857, 2178 und in der Archaeolog. Zeitung von 1868 Taf. 6 abgebildete früher Giustinianische, jetzt Castellanische Statue, welche, in Übereinstimmung mit Brunns früherer Ansicht in der 2. Aufl. dieses Buches in die Übersichtstafel der attalischen Weihgeschenke Fig. 95 (jetzt Fig. 124) unter Nr. 2 aufgenommen worden ist, während sie seitdem auch Brunn eliminirt hat, vergl. Arch. Zeitung von 1869 S. 17 ff., Ann. a. a. O. p. 312 sq. Diese Statue ist ein Pasticcio nicht zusammengehöriger antiker und moderner Stücke.

26) [S. 208.] Vergl. auch Brunn Ann. a. a. O. p. 311 sq.

27) [S. 208.] Vergl. die Erklärung des Sarkophags Ammendola (Mon. dell' Inst. I, tav. 30/31 von Blackie in den Ann. III, p. 287 sqq. und s. Brunn a. a. O. S. 362 sqq.

28) [S. 210.] S. Gerhard und Panofka, Neapels ant. Bildwerke S. 17 Nr. 40, Finati, Il real Museo Borbonico descritto 2º ediz. p. 185 sq. Nr. 51.

29) [S. 212.] Ebenso Brunn a. a. O. p. 316, Michaelis, Mitth. d. d. Inst. in Athen II, S. 14. Grade das Gegentheil nahm Bötticher, Bericht über die Untersuchungen auf der Akropolis u. s. w. (Anm. 23) S. 68 an, nämlich eine hohe Aufstellung, „um die unter Lebensgröße gehaltenen Bildwerke von unten in ihrer vollen Höhe sichtbar zu machen". Allein er schrieb dies ohne die Statuen zu kennen, welche, hoch aufgestellt, zum Theil wenigstens, garnicht sichtbar gewesen wären.

30) [S. 213.] S. Valentinelli, Catalogo dei Marmi scolpiti del Museo archeol. della Marciana di Venezia, Venez. 1863 p. 97 und die von ihm angeführten Aussprüche von Thiersch und Jäck.

31) [S. 214.] Die eigenen Worte sind a. a. O. ci si offre la supposizione, che in gruppi ateniesi sono da considerarsi non come originali nello senso più stretto, ma come repliche contemporanee eseguite probabilmente non dai capi della scuola, ai quali era dovuta l'invenzione e l'esecuzione, ma dai loro scuolari o da assistenti di secondo ordine. Siccome però il lavoro dai maestri sara stato sorvegliato e forse ritoccato nell' ultimo stadio, quest' opere stesse non rinnegano fino ad un certo punto l'impronta della scuola e fino di una limitata originalità dirimpetto a copie d'un' epoca posteriore.

32) [S. 215.] Ein solchen Versuch hat seiner Zeit Brunn in den Ann. a. a. O. p. 320 sqq. und Bullettino 1871 p. 28 sqq. gemacht, den wohl jetzt Niemand mehr für gelungen halten kann, den man deswegen aber auch stillschweigend übergehn darf.

33) [S. 217.] Vergl. für die Gruppe Ludovisi die genauen Notizen bei Schreiber: Die antiken Bildwerke der Villa Ludovisi in Rom, Leipz. 1880. S. 113. Auch der Gallier im capitolin. Museum ist übergangen und vielfach ganz blank geputzt.

34) [S. 217.] Vergl. Kinkel, Mosaik z. Kunstgeschichte, Berl. 1876 S. 80, Michaelis, Archaeol. Zeitung von 1876 S. 153; v. Duhn; Mitth. des deutschen archaeolog. Inst. in Athen III, S. 134 erklärte den Marmor für sipylenisch.

35) [S. 220.] Vergl. Kinkel a. a. O.

36) [S. 220.] Die Richtigkeit der Ergänzung des rechten Armes am Ludovisischen Gallier ist mehrfach bestritten worden, so in älterer Zeit u. A. von E. Braun, Ruinen u. Museen Roms S. 568, bedingter auch von Friederichs, Bausteine u. s. w. I, S. 330, neuestens von Schreiber, Ant. Bildw. der Villa Ludovisi a. a. O. Ohne für jetzt das Original wieder prüfen zu können, glaube ich doch Schreibers Behauptungen gegenüber folgende Bemerkungen machen zu sollen. Von dem thatsächlichen Zustande sagt S., der Arm sei ergänzt, jedoch sei von demselben „der Ansatz mit einem Theil des Deltoïdes und des Biceps alt". Wie dies möglich sein soll, ist nach der gegenseitigen Lage der beiden genannten Muskeln nicht wohl zu begreifen. Wenn aber Theile des Biceps erhalten sind, kann über die Lage des Oberarmes kein Zweifel sein. Weiter giebt er richtig an, von der Schwertklinge sei die Spitze bis zum obern Rande des Gewandes und der am Haupthaar haftende Theil echt. Hierdurch wird die Lage des Schwertes unausweichlich festgestellt, nicht freilich seine Länge. Wenn S. meint, diese lasse sich nach der am Boden liegenden Scheide ermessen, so irrt er, da die Scheide an ihrem untern Ende verdeckt ist. Nun fragt es sich, wie die Hand gehalten ge-

wesen sein muß, um den Griff des Schwertes, dessen Lage feststeht, zu fassen; der Restaurator hat sie so gedreht, daß der Daumen nach unten zu stehn kommt, Braun, Friederichs und Schreiber wollen sie umkehren, so daß das Schwert wie ein Dolch gefaßt war und „daß die niederstoßende Hand den Daumen nach oben kehrte". „Der Oberarm war nach den erhaltenen, von unten nicht sichtbaren Theilen zu schließen (s. oben), mehr aufwärts und nach außen gedreht, der Vorderarm demnach stärker erhoben, die Hand dem Gesicht etwas näher und höher gehalten, was die Lage der erhaltenen Klingentheile und die Länge der am Boden liegenden Schwertscheide (s. oben) bestätigen" (S.). Ich muß gestehn, daß ich dies und die Möglichkeit einer solchen Lage des Armes bezweifle, wenn die Hand so stand, wie Braun und Schreiber wollen, und glaube, daß in diesem Falle Braun mit größerem Rechte behauptet, der Ellenbogen müsse tiefer gelegen haben, so daß auch das Gesicht freier würde. Wenn aber Schreiber meint, die von ihm (Braun und Friederichs) angenommene Haltung der Hand sei „natürlicher und entspreche der Situation besser, als die vom Ergänzer gewählte", so glaube ich vielmehr, daß Friederichs sich selbst mit gutem Grunde bereits den Einwand gemacht hat, es lasse sich für die vorhandene Restauration anführen, es sei „für die wilde Leidenschaft des Kriegers natürlicher, wenn er, der offenbar soeben noch im Kampfe mit einem Feinde begriffen war, das Schwert in derselben Haltung wie vorm Feinde gebraucht, als wenn er darin gewechselt hätte, wie nach jenem Vorschlage anzunehmen wäre. Die Handlung des Kampfes und des Selbstmordes folgen mit Blitzesschnelle auf einander." Dazwischen liegt freilich noch die Ermordung der Frau, zu welcher der Mann aber sein Schwert auch nicht erst dolchartig zu fassen brauchte. — Was aber Brauns Grund für seine Annahme einer andern Stellung des Armes anlangt, daß eine umgekehrte Lage der Hand und eine durch diese bedingte tiefere Lage des Ellenbogens den Anblick des Gesichtes freier gemacht haben würde, so mag dieser bei einer niedrigen Aufstellung der Gruppe, ähnlich der jetzigen, gelten, bei einer höhern Aufstellung aber, wie sie z. B. auch Braun, wie ich glaube mit Recht, annimmt, würde grade das Gegentheil stattfinden und der Arm das Gesicht völlig bedecken; je höher unter diesen Umständen der Arm lag, desto freier wurde für den von unten Emporschauenden das Gesicht des Galliers, und der Künstler scheint eben deswegen recht geflissentlich den Arm so hoch gehoben und die Richtung der Klinge so steil gebildet zu haben, falls man nicht etwa, was sehr wahrscheinlich ist und allen diesen Schwierigkeiten ein Ende machen würde, annimmt, die Gruppe sei bestimmt gewesen viel weiter von der Seite des Mannes aus gesehn zu werden, als sie in der Zeichnung Fig. 130 und allen sonstigen dargestellt ist.

37) [S. 223.] In einer auch in manchem andern Betracht unerfreulichen (um nicht mehr zu sagen) Recension von Brunns Künstlergeschichte in Fleckeisens Jahrbüchern Bd. 49, S. 290, spricht E. Braun gegen die Richtigkeit der Bildung der als vom Athem gehoben dargestellten Brust des Sterbenden Bedenken aus, die, abgeleitet von der Tiefe der in die Lunge eingedrungenen Wunde, medicinisch und physiologisch sehr gelehrt klingen, dennoch aber, wie mir berühmte Physiologen und Mediciner unter meinen Freunden versichert haben, vollkommen irrig sind.

38) [S. 223.] Die Situation des Sterbenden kann nicht schöner und, abgesehn von der falschen Grundvoraussetzung, daß es sich um einen in der Arena getödteten Gladiator handele, einige Einzelheiten ausgenommen, nicht richtiger geschildert werden, als sie Lord Byron im Childe Harold canto 4, stanza 140 beschreibt in den Worten:

> I see before me the gladiator lie;
> He leans upon his hand, his manly brow
> Consents to death, but conquers agony,
> And his drooped head sinks gradually low,
> And through his side the last drops, ebbing slow (?)
> From the red gash, fall heavy one by one, (?)
> Like the first of a thundershower; and now
> The arena swims around him, he is gone
> Ere ceased the inhuman shout which haild the wretch who won.

39) [S. 230.] In dem berühmten „Schleifer" der Gallerie von Florenz Galeria di Firenze I, tav. 37, Denkm. d. a. Kunst II, Nr. 154 a. b. vergl. Wieselers Text in der 3. Aufl. S. 207 f.,



welcher mit Recht sagt, daß die von Kinkel, Mosaik z. Kunstgesch. S. 57 ff. aufgeworfenen Zweifel gegen den antiken Ursprung des Werkes durch Reumont (Augsb. Allg. Ztg. 1876 Beilage Nr. 1, S. 11 f.), Dütschke (Archaeolog. Zeitung v. 1876 S. 12 ff.) und Michaelis (das. S. 153 ff. und 1880 S. 11 ff.) zur Genüge widerlegt sind. Zu dem von Kinkel als unantik beanstandeten Gewand ist nicht allein der von Michaelis angezogene Gallier der Villa Ludovisi, sondern auch derjenige der attalischen Gruppe oben S. 206 Fig. 125 und das Fragment der Astragalizontengruppe im brit. Mus. (Anc. Marb. II, 31) zu vergleichen, zu der Stellung aber diejenige der oft wiederholten kauernden Aphrodite, von der ein Exemplar Bd. I, S. 407 Fig. 87 abgebildet ist.

40) [S. 230.] Vergl. Conze im Vorläufigen Bericht (Anm. 41) S. 84 (Jahrb. d. k. preuß. Kunstsammlungen I, S. 197).

41) [S. 231.] Die in den letzten Jahren über die pergamenischen Reliefe in Berlin geschriebenen Aufsätze, Berichte und Notizen in den verschiedensten Zeitungen und Zeitschriften sind zu einer schwer zu übersehenden Masse geworden, deren Verzeichniß an diesem Orte zwecklos sein würde; hier muß es genügen, wenn außer auf den schon genannten „Vorläufigen Bericht“: Die Ergebnisse der Ausgrabungen zu Pergamon, von A. Conze, C. Humann, R. Bohn, H. Stiller, G. Lolling und O. Raschdorff, Berlin 1880, auf den von Conze am 29. Januar in der berliner Akademie gehaltenen Vortrag (Monatsberichte der k. preuß. Akad. 1880, S. 1 f.) sowie die für die Besucher des Museums bestimmte „Beschreibung der pergamenischen Bildwerke“ (von Conze) 3. Aufl. 1881, auf einen Aufsatz von W. Lübke in der Zeitschrift: „Nord und Süd“ Bd. XIII, S. 234 ff. und auf einen Vortrag Preuners in der archaeolog. Section der stettiner Philologenversammlung (Verhandlungen der 35. Vers. deutscher Philologen u. s. w. in Stettin 1880, Leipz. 1881 S. 180 ff.) verwiesen wird, wobei die Anführung von Äußerungen über Einzelnes vorbehalten wird.

42 [S. 232.] Die vor jetzt 10 Jahren (1871) geschriebene Übersicht in meiner Griechischen Kunstmythologie II (Zeus) S. 339—392 war damals die vollständigste unter allen, jetzt muß sie auf mehren Punkten durch wichtige, erst seitdem bekannt gewordene Monumente, nicht am wenigsten selbstverständlich durch die pergamener Reliefe ergänzt werden, was in dankenswerther Weise durch Heydemann, Sechstes Hallisches Winckelmannsprogramm, Halle 1881, S. 12 ff. geschehn ist. In der Hauptsache aber darf ich mich für das im Texte kurz Gesagte auf meine frühere Behandlung des Gegenstandes als Beleg berufen.

43) [S. 232.] Ausgrabungen zu Olympia IV, Taf. 18 u. 19, S. 14 ff. u. 37 ff.

44) [S. 234.] Daß der von Zeus bekämpfte Schlangenfüßler eines von Heydemann im 1. Hallischen Winckelmannsprogramm 1876 publicirten Vasengemäldes nicht einen Giganten, sondern trotz seiner Flügellosigkeit Typhoeus darstelle, ist seitdem, wie ich glaube mit Recht, bemerkt worden. S. Klügmann im Bull. d. Inst. von 1877 p. 7 f., Litt. Centralblatt 1878, Nr. 3, S. 94.

45) [S. 237.] Die vollständigste Übersicht über die Wiederholungen dieses Typus der Athena giebt Schneider, Die Geburt der Athena, Wien 1880, S. 39 u. S. 40 f., Anm. 39, nämlich a—c Statuen, d. e. Reliefe, f. Terracottafigur, g—k Münzen u. Medaillen, l. geschnittene Steine. Vergl. auch Wieseler in den Denkm. d. a. Kunst II³, S. 303 f. Nr. 216 b. Über den Ursprung dieses Typus ist das Urteil nicht leicht. Daß seine Ableitung aus der myronischen Marsyasgruppe nach Maßgabe des Finlay'schen Reliefs (Bd. I, S. 208, Fig. 50 c) wenig wahrscheinlich sei, hat Schneider a. a. O. S. 39 f. mit Recht bemerkt. Wenn derselbe a. a. O. S. 40 den Typus nach Maßgabe seines Vorkommens auf dem madrider Puteal mit der Athenageburt (abgeb. das. Taf. 1.) unmittelbar auf die neugeborene Göttin im östlichen Parthenongiebel zurückführen will, so hat er hierfür allerdings einige Gründe von Gewicht angeführt, denen aber gleichwohl manche Bedenken entgegenstehn, welche Petersen in Fleckeisens Jahrbb. f. Philol. 1881 S. 486 geltend gemacht hat. Gleichwohl erkennt auch er und nicht minder Wieseler a. a. O. den Typus als aller Wahrscheinlichkeit nach attisch an und daß er für das pergamener Relief nicht erfunden, sondern für dasselbe benutzt ist, darf als ziemlich sicher gelten. Einen Einfluß des pergamener Reliefs auf das madrider Puteal, auf welchen auch Petersen a. a. O. hingedeutet hat, braucht man deswegen nicht zu läugnen.

46) [S. 237.] Vergl. Müller-Wieseler, Denkm. d. a. Kunst II¹, Nr. 372. Daß dieser statuarische Typus, mag das Exemplar stammen aus welcher Zeit es sei, aus dem in dem per-



gamener Relief dem Dionysos gegebenen Typus abgeleitet sei, wird natürlich kein Verständiger behaupten.

47) [S. 238.] Vergl. die in der Archaeolog. Zeitung von 1881 S. 162 neben der Gruppe aus den pergamenischen Reliefen abgebildete statuarische Replik in Wiltonhouse (Clarac, Mus. de sculpt. pl. 790 A. Nr. 1994 A), in welcher der Angegriffene ganz unzweideutig Herakles ist.

48) [S. 245.] Vergl. die scharfsinnige und gelehrte Auseinandersetzung von W. H. Roscher in der Augsb. Allg. Zeitung von 1880 Beilage S. 4571, deren Resultat man sich leider nicht anschließen kann, da die Figur, wie im Texte bemerkt, unmöglich eine Erinnys sein kann.

49) [S. 254.] Vergl. „Vorläuf. Bericht" S. 57.

50) [S. 256.] E. Braun, Zwölf Reliefe griechischer Erfindung aus dem Palast Spada u. a. Sammlungen

51) [S. 256.] Vergl. Schreiber, Archaeolog. Zeitung von 1880 S. 155 und was derselbe von früherer Litteratur anführt.

52) [S. 257.] Vergl. die Abbildung zu dem Aufsatze von Philippi in den Abhh. der k. sächs. Ges. d. Wiss. VI. (XVI) Taf. 1.

53) [S. 260.] Für solche erklärt die rhodischen Kolosse, allerdings ohne Angaben von Gründen, Urlichs, Chrestom. Plin. p. 313.

54) [S. 261.] Über das von Plinius angegebene technische Verfahren des Aristonidas macht Müller im Handb. § 306, 3 die Bemerkung: „merkwürdig sind Silanions Iokaste durch Silber- und Aristonidas' schamrother Athamas durch Eisenbeimischung, da doch Eisen sich sonst mit Kupfer nicht mischen läßt". Über diese technisch-metallurgische Frage gab mir mein College, der Chemiker Prof. Knop folgende Auskunft: „Das kohlenstoffhaltige Eisen, und solches war ohne Zweifel alles Eisen, das die Alten darstellten, legirt sich mit Kupfer nicht in solchen Verhältnissen, daß die daraus erhaltene Metallmasse beim Rosten vorwaltend Eisenrost gäbe. Nur sehr gut entkohltes Schmiedeeisen läßt sich mit Kupfer legiren; Mischungen, die gleiche Gewichtsmengen Kupfer und Eisen enthalten, hat man hergestellt, aber nur in kleinen Mengen. Diese Legirungen sind nur schwer zu erhalten. Überdies dürfte der Rost von den letzteren grün, nicht gelb ausfallen, worüber allerdings Erfahrungen nicht vorliegen." Anders und den Angaben des Plinius günstiger lautet das von Michaelis in der Archaeolog. Zeitung von 1876 S. 157 f. mitgetheilte Gutachten des Prof. Rose in Straßburg.

55) [S. 262.] Seine wahrscheinlich richtige kunstgeschichtliche Stellung hat Philiskos schon in Brunns Künstlergesch. I, S. 468 f., ich habe in Betreff derselben sowohl in der 2. Aufl. dieses Buches II, S. 288 u. 290 wie in meinen „Schriftquellen" S. 429 geirrt und bin von Urlichs, Griech. Statuen im republ. Rom, 13. Progr. des Wagnerschen Kunstinstituts, Würzb. 1880 S. 13 berichtigt worden.

56) [S. 262.] Vergl. Urlichs a. a. O.

57) [S. 262.] Apollon nackt mit der Kithara schreitend z. B. in der vaticanischen Statue bei Clarac 478, 915, auch Denkmäler d. a. Kunst 2, 132; mit der Kithara stehend, ebenfalls unbekleidet, finden wir den Gott in nicht wenigen Denkmälern, so z. B. in der capitolin. Statue Clarac 490, 954a, der neapeler das. 479, 918 und mehren anderen Statuen, unter denen die schöne bei Tusculum gefundene immer noch unedirte Statue in dem 3. Zimmer der Villa Borghese nicht den letzten Rang einnimmt und sich zu einer Zusammenstellung mit den Musen (und nur um eine solche kann es sich bei dem Werke des Philiskos gehandelt haben, da man 12 Figuren nicht wohl im engern Sinne gruppiren kann) in vorzüglichem Grade zu eignen scheint.

58) [S. 262.] Die Litteratur über die Laokoongruppe ist am vollständigsten verzeichnet in Lessings Laokoon, herausgegeben und erläutert von Hugo Blümner, 2. Aufl. Berl. 1880 S. 722 ff. Hinzuzufügen ist nur die von Brunn in der Archaeolog. Zeitung von 1879 S. 167 ff. mitgetheilte Ansicht Starks, gegen welche sich Blümner in Fleckeisens Jahrbb. f. Philol. 1881. S. 21 ff. und Robert, „Bild u. Lied" im 5. Hefte der von Wilamowitz und Kießling herausgegebenen „Philolog. Untersuchungen" Berl. 1881 S. 209 f. ausgesprochen haben. Gegen Blümner hat sich Brunn in einem ausführlichern Aufsatze: Die Söhne in der Laokoon-Gruppe in der Zeitschrift „Nord u. Süd" 1881 S. 204 ff. gewendet, doch kann ich mich durch seine Argumente, obgleich er in einigen derselben gegen Blümner Recht haben mag, durchaus

nicht für überzeugt erklären und glaube am wenigsten, obgleich ich diese Ansicht nicht „naiv" nennen möchte, daß das Epos des Arktinos in der Diadochenperiode noch populär genug gewesen sei, um auf eine von ihm in ganz besonderem Zusammenhange gegebene Sagenwendung ein Kunstwerk wie die Laokoongruppe zurückführen zu können. Auch in der Gruppe selbst vermag ich nichts zu erkennen was die Brunn'sche Auffassung zu rechtfertigen vermöchte, kann aber an dieser Stelle auf das Einzelne der Discussion nicht eingehn. — Einige Schriften, welche in Betreff der Laokoongruppe Einzelnes behandeln, sollen in einigen folgenden Anmerkungen ihres Ortes erwähnt werden.

59) [S. 262.] Vergl. die Anmerkung zu m. SQ. Nr. 2036.

60) [S. 264.] Vergl. Thiersch, Epochen der bild. Kunst S. 322 Note 32.

61) [S. 264.] Siehe Hirschfeld, Tituli statuariorum sculptorumque Graecorum, Berl. 1871 p. 9.

62) [S. 264.] Die hier in Frage kommenden Wiederholungen des Laokoon, welche zum Theil schon Welcker in s. Katalog der bonner Gypssammlung 2. Aufl. S. 14 und Feuerbach in s. Gesch. d. griech. Plastik II, S. 190, am vollständigsten aber Blümner in s. Ausgabe von Lessings Laokoon 2. Aufl. S. 704 f. aufzählt, sind die folgenden. 1) Bruchstücke der Beine des Vaters und der Schlangen, welche Pirro Ligorio in s. handschriftlichen Collectaneen (in Turin) erwähnt, s. Winckelmann, Werke VI, S. 23, Heyne, Antiquar. Aufss. II, S. 37. — 2) Fragmente von Armen und Beinen der Gruppe, von welchen Flaminio Vacca berichtet, s. Montfaucon Diar. Ital. 9, p. 136, Winckelmann a. a. O. S. 20. — 3) Ein Torso des Vaters, früher im Palast Farnese in Rom, jetzt im Hofe des Museo Nazionale in Neapel, abgeb. Archaeolog. Zeitung von 1863 Taf. 178 Nr. 3. — 4) Ein Kopf des Vaters, früher im Besitze des Cardinals Maffei, wahrscheinlich identisch mit einem jetzt in Bologna befindlichen. — 5) Ein Kopf im Besitze des Herzogs von Litta, in dessen Villa zu Lainata bei Mailand, s. Winckelmann a. a. O. — 6) Ein dritter Kopf im Besitze des Herzogs von Ahremberg in Brüssel, abgeb. Mon. dell' Inst. II, tav. 41 b. vgl. Ann. von 1837 p. 153 ff., durch Abgüsse verbreitet. — 7) Ein vierter Kopf aus der Campanaschen Sammlung in Petersburg, abgeb. Archaeolog. Zeitung a. a. O. Nr. 2. — 8) Ein Kopf des Laokoon im Palaste Spada alla Regola in Rom ist ganz sicher modern, wahrscheinlich von Bernini. — 9) Ein Kopf des ältern Sohnes, aus dem Besitze Teneranis im Musée Fol in Genf, abgeb. Gazette archéol. von 1876 pl. 25 vgl. p. 100.

63) [S. 264.] Das gilt ganz besonders von dem Ahremberg'schen Kopfe (Anm. 62 Nr. 6), vgl. auch Friederichs, Bausteine Nr. 717; besonders verdächtig macht ihn außer dem Umstande, daß in ihm der Ausdruck des vaticanischen Laokoon überboten, ja übertrieben ist, die scheinbare Kleinigkeit, daß man in seinem geöffneten Munde die unteren Zähne sieht, was kaum bei irgend einer verbürgten Antike der Fall sein dürfte. Ferner hat er eingehauene Augensterne, die hier, wo kein Vorbild von Bronze vorliegt (vgl. Berichte der k. sächs. Ges. d. Wiss. 1865, S. 47 ff., besonders 52), doch wohl beweisen würden, daß der Kopf aus hadrianischer oder nachhadrianischer Zeit stamme, die aber im Zusammenhange mit anderen Umständen, und da der Kopf für so späte antike Entstehungszeit fast zu gut ist, ein neues Verdachtsmoment gegen die antike Echtheit abgeben. Auch der Campagna-petersburger Kopf Nr. 7 ist nicht frei von Verdacht, s. Arch. Ztg. a. a. O.

64) [S. 264.] Siehe Jahn: Aus der Alterthumswissenschaft, Popul. Aufsätze, Bonn 1868 S. 187.

65) [S. 266.] Die Stelle, welche im Texte den in den palatinischen Kaiserpalästen aufgestellten Kunstwerken angewiesen ist, beruht auf der von Urlichs, Chrest. Plin. p. 387 mit augenscheinlichem Rechte vorgenommenen Umstellung der §§ 37 und 38 des plinianischen Textes, durch welche zugleich eine der Schwierigkeiten aus der Laokoonfrage hinweggeräumt wird. Vergl. auch Blümner a. a. O. S. 673 f.

66) [S. 266.] Die Erklärung der Worte de consilii sententia von dem Beschlusse oder Befehl des Geheimraths oder Staatsraths des römischen Kaisers ging von Lachmann aus, der sie in der Archaeol. Zeitung von 1845 S. 192 aufstellte. Später auf die inneren Schwierigkeiten dieser Erklärung aufmerksam geworden, hat der große Kritiker in derselben Zeitschrift von 1848, S. 237 diese zu umgehn gesucht, indem er dem Worte consilium eine speciellere Bedeutung beilegte und dasselbe anstatt vom Staatsrathe von einer „archaeologischen Ver-

schönerungscommission' erklärt. Bei dieser neuen Erklärung bleiben aber nicht allein die sachlichen Bedenken genau dieselben, wie bei der ältern, sondern es kommen auch noch neue, theils sprachliche, theils sachliche hinzu, erstens nämlich, daß consilium ohne allen weitern Beisatz niemals eine eigene, nicht ständige, sondern zu bestimmtem Zwecke ernannte Commission bedeuten kann, und zweitens, daß das Vorhandengewesensein einer solchen Commission in keiner Weise bezeugt oder auch nur wahrscheinlich ist. Vergl. besonders Welcker, Alte Denkmäler 1, S. 336.

67) [S. 266.] Die Belege für die officielle und formelhafte Bedeutung der Worte de consilii sententia sind gesammelt von Stephani im Bulletin de la classe historico-philologique de l'Académie impériale de St. Pétersbourg 1849, VI, p. 8 ff.

68) [S. 266.] Siehe die Anmerkung zu Nr. 2031 meiner Schriftquellen.

69) [S. 267.] Der Versuch Hübners in s. Aufsatze: Laokoon in der Zeitschrift „Nord u. Süd" VIII (1879) S. 346 ff., das Gegentheil nachzuweisen, ist m. E. von Blümner a. a. O. S. 704 ff., besonders S. 718 ff. genügend widerlegt und denjenigen Kleins, Archaeolog. Zeitung von 1880 S. 189 f., eine Darstellung des Laokoon in einem Vasengemälde nachzuweisen, halte ich mit Robert, Archaeolog. Zeitung v. 1881, S. 69 und „Bild u. Lied" (s. Anm. 58) S. 210 f. für verfehlt.

70) [S. 267.] Daß eine Bestellung der Laokoongruppe von Seiten des Geheimraths ohne eine bestimmte äußere Veranlassung undenkbar sei, ist wenigstens von Einem im gegnerischen Heerlager empfunden worden, von Haakh, der in den Verhandll. der 16. Philologenversammlung in Stuttgart S. 166 f. eine solche bestimmte, politische Veranlassung nachzuweisen sucht. Jedoch ist dieser Versuch wohl nach dem Urteile Aller in einem solchen Grade unglücklich ausgefallen, daß es nicht die Mühe lohnt, denselben hier mitzutheilen oder zu widerlegen.

71) [S. 268.] Diese Erklärung stellte unter Anderen, aber ohne nähere Begründung O. Jahn in s. popul. Aufsätzen: Aus der Alterthumswissenschaft S. 169 auf. Ist es aber, um von Anderem abzusehn, auch nur denkbar, daß Plinius die βουλή von Rhodos so ohne alle weitere Bezeichnung als consilium angeführt hätte, mochte er die Notiz sonstwoher oder (was freilich nicht wahrscheinlich ist) aus der Künstlerinschrift haben.

72) [S. 269.] Wenn es wahrscheinlich wäre, was es nicht ist, daß die Künstlerinschrift nach Rom gekommen, so könnte man diese selbst als Plinius' Quelle und seine Worte als eine nicht ganz geschickte Übersetzung einer Angabe der Künstlerinschrift selbst halten. Mittelbar aber kann sie immerhin aus dieser geflossen sein.

73) [S. 269.] Die nächstliegende Analogie zu der Angabe über den Laokoon bildet wohl diejenige N. H. 34, 55 von Polyklets Astragalizonten: qui sunt in Titi imperatoris atrio. Ferner vergl. das. § 60 von Pythagoras' Statuen: cuius signa ad aedem Fortunae huiusce diei .... sunt; 69 von Praxiteles: et signa quae ante Felicitatis aedem fuere; 73 von Baton: Apollinem et Junonem (fecit) qui sunt Romae in Concordiae templo; 89 von Tisikrates: idem fecit Martem et Mercurium qui sunt in Concordiae templo Romae; 90 von Sthennis: Cererem, Jovem, Minervam fecit, qui sunt Romae in Concordiae templo; 35, 59 von Polygnot: huius est tabula in porticu Pompei; 66: Zeuxidis manu Romae Helena est in Philippi porticibus; 69 von Parrhasios: idem pinxit et Thesea, qui Romae in Capitolio fuit; 74 von Timanthes: pinxit et heroa .... quod opus nunc Romae in templo Pacis; 102 von Protogenes: palmam habet .... Jalysus qui est Romae dicatus in templo Pacis; 114 von Antiphilos: Hesionam pinxit et Alexandrum ac Philippum cum Minerva qui sunt in schola in Octaviae porticibus und so noch mehre Stellen, während es z. B. von Diogenes von Athen, der in römischer Zeit in Rom arbeitete, 36, 38 heißt: Agrippae Pantheon decoravit Diogenes Atheniensis, das. 40 von dem ebenfalls in Rom arbeitenden Pasiteles: Jovem fecit in Metelli aede und 38 von einer ganzen Reihe von Künstlern, Krateros, Pythodoros u. A., von denen wenigstens durchaus nicht feststeht, daß sie nicht in Rom gelebt und gearbeitet haben: Palatinas domos Caesarum replevere probatissimis signis.

74) [S. 270.] Veröffentlicht in den Ann. d. Inst. von 1875, tav. d'agg. O, mit Text von A. Mau p. 273 sqq. und p. 326, wiederholt b. Blümner, Lessings Laokoon 2. Aufl. Taf. 3 mit dem Texte S. 708 ff.

75) [S. 270.] Auch Hübner in s. Aufs. in „Nord u. Süd" a. a. O. S. 360 erkennt an, daß die Stellung des Vaters im Bilde derjenigen in der Gruppe „im allgemeinen verwandt" sei,

während er diejenige der Söhne „völlig verschieden" nennt. Besonders erfreulich ist es mir, constatiren zu können, daß Brunn in dem in Anm. 58 genannten Aufsatz über das Laokoonbild und sein Verhältniß zur Gruppe genau so urteilt wie ich selbst.

76) [S. 271.] Vergl. Lessings Laokoon herausg. von Blümner (s. Anm. 58) S. 537 ff.

77) [S. 271.] In „Bild und Lied" (s. Anm. 58) S. 192 ff.

78) [S. 272.] Von den Wandelungen, welche die Beurteilung des Laokoon seit Winckelmann durchgemacht hat, giebt Justi: Winckelmann I, S. 450 ff. eine Übersicht.

79) [S. 273.] Über diese Tragoedie des Sophokles vergl. Welcker, Griech. Tragoedien I, S. 151 ff., Robert a. a. O. (Anm. 58) S. 193 ff.

80) [S. 274.] Serv. zu Verg. Aen. II, 201 (aus Euphorion) u. 231 (aus Bakchylides), Hygin. fab. 135, eine Erzählung, welche nach den Darlegungen Roberts (a. a. O.) S. 194 ff. stark aus Vergil interpolirt ist, in ihrem echten Kern aber sehr wohl ebenfalls auf Bakchylides zurückgehn kann und wahrscheinlicher auf diesen, als auf Sophokles zurückgeht, auf welchen als Hygins Quelle man früher mehrfach gerathen hatte, da Hygin bekanntlich viel Tragoedienargumente wiedergiebt. Wie dem aber auch sei, daß die Sage von der Verschuldung des Laokoon nicht erst in alexandrinischer Zeit erfunden worden ist, geht aus der Anführung des Bakchylides (in den 70er Oll.) bei Servius hervor, so allgemein diese gehalten sein mag (sane Bacchylides de Laocoonte et uxore eius .... dicit).

81) [S. 279.] So u. A. Visconti, Oeuvres div. IV, p. 141 und Welcker, Alte Denkm. I, S. 332.

82) [S. 279.] Hettner, Vorschule der bild. Kunst u. s. w. S. 278.

83) [S. 279.] Vergl. C. Prien, Üb. die Laokoongruppe, ein Werk der rhodischen Schule, Lübeck 1856 S. 9 f. und Friederichs, Bausteine u. s. w. I, S. 429, der auch mit Recht hervorhebt, daß das im Vatican neben der Gruppe liegende Ergänzungsproject Michel Angelos den Arm viel stärker gekrümmt zeigt, als die angesetzte Restauration, während der Torso in Neapel (abgeb. Archaeol. Zeitung von 1863 Taf. 178 Nr. 3) den Arm in einer Lage zeigt, welche bedingt, daß er oder daß die Hand das Hinterhaupt berührt habe.

84) [S. 281.] Noch ungleich deutlicher und in der That ganz unbezweifelbar ist ein Schreien in dem Ahremberg'schen und in dem Berninischen Laokoonkopfe im Palaste Spada (Blümner, Lessings Laokoon 2. Aufl. S. 704 f. Nr. 6 u. 8); da aber die Künstler dieser beiden Köpfe nach dem vaticanischen Laokoon gearbeitet haben, so geht aus dem was sie gaben deutlich hervor, was wenigstens sie in dem vaticanischen Laokoon erkannten.

85) [S. 281.] Ob dabei der Augenblick des Ausstoßens etwa des Jammerrufs Ὤπολλον Ὤπολλον oder eines andern, welchen man aus Kassandras Weherufen in Aeschylos' Agamemnon oder aus Sophokles' Philoktet aussuchen möge, oder ob der Augenblick des schluchzenden Einziehns des Athems gemeint sei, wie der Physiolog Henke in seiner Schrift: die Gruppe des Laokoon u. s. w., Leipz. 1862 will, darauf kommt in der That wenig an, nur gegen ein Herabsetzen auf das Seufzen gilt die Erklärung im Text.

86) [S. 283.] Bekanntlich war es Goethe's Ansicht, die Gruppe lasse sich als ein außermysthisches Kunstwerk, als die Darstellung einer Scene des wirklichen Lebens auffassen.

87) [S. 287.] Wohl zu beachten ist in dieser Beziehung, daß Phidias an dem Throne seines olympischen Zeus allerdings die Niederlage der Niobiden, nicht aber Niobe selbst darstellte, vgl. Bd. I, S. 260.

88) [S. 294.] Wenn Friederichs, „Bausteine" I, S. 431 schreibt, „übersetzt man diese Worte (de consilii sententia fecerunt) „nach der Entscheidung ihrer Überlegung", so würde der Zusatz etwas ganz Selbstverständliches ausdrücken, was eben darum Niemand einfallen würde hinzuzufügen", so hat er das im Text Entwickelte wohl kaum recht erwogen, denn es sind auch mannigfach andere Verhältnisse unter den drei zusammen arbeitenden Künstlern möglich, als dasjenige gemeinsamer Berathung und wesentlich gleichen Antheils an der Herstellung der Composition. Und grade die volle Gemeinsamkeit der drei Künstler mochte die Künstlerinschrift oder die auf diese gegründete Überlieferung ausdrücken und eben darauf kann Plinius' Ausdruck zurückgehn: quorum nec unus occupat gloriam.

89) [S. 296.] Vergl. K. Fr. Hermann, Studien der griech. Künstler S. 34.

90) [S. 297.] Feuerbach, Der vaticanische Apollo S. 339.

91) [S. 297.] Geschichte der griech. Plastik II, S. 187.



92) [S. 298.] Häckermann, Üb. die Laokoongruppe. Greifsw. 1856, S. 31.

93) [S. 299.] Wenn Friederichs, „Bausteine" I, S. 432 diese Verwandtschaft des Laokoon und des Farnesischen Stiers bestreitet, so wird auf dasselbe weiterhin zurückzukommen sein; wenn er aber die Gegensätze in diesen Werken folgendermaßen aufzählt: beim Stier reiches Beiwerk, welches der Gruppe einen malerischen Charakter verleiht, beim Laokoon die größte Sparsamkeit und Beschränkung auf das Nothwendige; während dort die Composition wegen der locker hinzugefügten Antiope nicht völlig befriedigt, greift hier Alles streng und nothwendig in einander; während der Stier als ein Werk einer kühnern aber auch wildern und regellosern Phantasie betrachtet werden muß, ist der Laokoon ein Werk der tiefsten Weisheit, der durchdringendsten Berechnung; so kann man solche Sätze, abgesehn davon, ob sie alle richtig sind, doch nur mit Erstaunen als Begründung der Behauptung lesen: der Laokoon stehe dem Geiste der griechischen Kunst viel ferner als der Stier, da man aus diesen Sätzen eher schließen möchte, der Autor plaidire für eine Entstehung des Laokoon vor dem Stier. Er fügt freilich noch Anderes hinzu: im Stier sei der Augenblick vor der Katastrophe, im Laokoon diese selbst gegeben, dort werde ein psychologisches Interesse an der Angst und andererseits an der Unerbittlichkeit der Betheiligten erregt, hier dagegen sei das körperliche Leiden, das sinnlich Gräßliche mit aller Herbheit als gegenwärtig hingestellt und es gebe kein griechisches Kunstwerk, das auch nur annähernd eine ähnliche Tendenz verriethe, daher mit Recht bemerkt sei, der Laokoon entspreche dem Geschmack eines Volkes, das an wilden Thiergefechten seine Freude hatte. Von den hier hervorgehobenen Unterschieden sind einige richtig angegeben, welche aus der Verschiedenheit des Gegenstandes fließen, den Geist der Werke dagegen kaum berühren; was aber das sinnlich Gräßliche anlangt, das so absolut ungriechisch sein soll, daß es wesentlich die römische Entstehung des Laokoon beweise, so dürfte an das zu erinnern sein, was Brunn gegen Friederichs in dem Streite über die philostratischen Bilder in Betreff der Darstellung des Gräßlichen gesagt hat, s. Brunn, die philostrat. Gemälde gegen K. Friederichs vertheidigt, Leipz. 1861, S. 217 ff. Auch vergleiche man was F. selbst „Bausteine" u. s. w. I, S. 383 f. über eine Gruppe der Schindung des Marsyas sagt, welche er als „schwerlich früher entstanden, als in der Periode nach Alexander" bezeichnet.

94) [S. 300.] In den Commentationes in honorem Mommseni scriptae, Berl. 1877, p. 448 sqq.

95) [S. 301.] Dies scheint die Ansicht Conzes zu sein, wenn man dem kurzen und einigermaßen dunkeln, zur vollen Einsicht in die Gründe kaum ausreichenden Bericht über einen von demselben in der berliner archaeolog. Gesellschaft gehaltenen Vortrag in der Archaeolog. Zeitung von 1881, S. 70 trauen darf, in welchem es heißt: „Hr. C. brachte die Frage zur Sprache, ob die Laokoongruppe in einem Zusammenhange mit dem Giganten der pergamenischen Athenagruppe stehn könne. Der Vortragende war der Ansicht, daß, wenn die Übereinstimmung der Motive nicht eine rein gegenständlich gegebene sei, eine Abhängigkeit nur auf Seiten des Laokoon liegen könne".

96) [S. 302.] Sehr bestimmt hatte das Verhältniß als dieses Urlichs in Fleckeisens Jahrbb. LXIX, S. 384 bezeichnet, indem er schrieb: „von Pergamos aus wanderte die Kunst mit den Königen nach Tralles, wo sie mit der rhodischen in viel engere Berührung trat. Die verschiedenen Meister aus dieser Stadt, Tauriskos, Aphrodisios, Periklymenos schließen sich an den Palast des Attalos (Plin. 35, 172. Vitruv. II, 8, 9), d. h. Attalos II. u. s. w. an". Daß dies nicht ganz so gewiß sei und daß hiervon namentlich in den von Urlichs angezogenen Quellen nichts stehe, hatte ich schon in der 2. Aufl. dieses Buches (II, S. 270, Anm. 66) bemerkt.

97) [S. 302.] Daß die Worte des Plinius 36, 34: „parentum hi certamen de se fecerunt, Menecraten videri professi, sed esse naturalem Artemidorum" so und nicht anders zu erklären seien, darf als feststehend betrachtet werden; vergl. C. F. Hermann, Studien der griech. Künstler S. 47, Anm. 34, O. Jahn, Archaeolog. Zeitung von 1853 S. 87, Anm. 63, Urlichs, Chrestom. Plin. p. 386.

98) [S. 303.] Vergl. Welcker, Alte Denkm. I, S. 365 f., Friederichs, Bausteine u. s. w. I, S. 318 u. S. 321. Das Nähere über den Restaurator s. in Kinkels Mosaik z. Kunstgeschichte, Berl. 1876, S. 29 ff.

99) [S. 303.] Zusammengestellt früher von O. Jahn in der Archaeolog. Zeitung von 1853

Nr. 56, neuerdings noch vollständiger das. 1878 S. 43 f. in den Anmerkungen von K. Dilthey, der in seinem Text auch über die Gruppe einige werthvolle Bemerkungen macht.

100) [S. 304.] Vergl. die in Anm. 99 angeführten Arbeiten O. Jahns und K. Diltheys.

101) [S. 311.] S. Archaeolog. Zeitung von 1878 S. 48. In einer Anmerkung (27) weist Dilthey mit Recht die Vermuthung G. Kinkels, Mosaik z. Kunstgeschichte S. 33 zurück, die Gruppe habe von Anfang an als Brunnendecoration gedient. Sie ist nämlich von der Basis aus mit einem aufwärts geführten und in dem Stamme, welcher den Stier stützt, mündenden Loche durchbohrt. Allein, wenn auch dies Loch bereits bei der Auffindung der Gruppe vorhanden war, so sagt Dilthey doch durchaus treffend, daß man daraus nicht auf die ursprüngliche Bestimmung der Gruppe, sondern nur auf eine solche, für sie durchaus unpassende, schließen dürfe, welche ihr nach ihrer Überführung nach Rom oder ihrer Aufstellung in den Caracallathermen „aufgezwungen" worden ist.

102) [S. 313.] Vergl. meine Schriftquellen Nr. 2045—2077.

103) [S. 313.] Vergl. m. SQ. Nr. 2045 Anmerkung.

104) [S. 313.] Vergl. Welcker, Griech. Götterl. II, S. 210 u. meine Griech. Kunstmythologie II. (Zeus) S. 60 mit der Anm. 64.

105) [S. 314.] Vergl. meine SQ. Nr. 2074 mit der Anmerkung.

106) [S. 314.] Über die sicilischen Kunstwerke vergl. m. SQ. Nr. 2075—2077.

107) [S. 314.] Fröhner, Notice de la sculpture antique du Musée du Louvre, Par. 1869, I, p. 434 sq. Nr. 476.

108) [S. 314.] Neue archaeolog. Untersuchungen auf Samothrake, ausgeführt im Auftrage des k. k. Ministeriums für Kultus und Unterricht von A. Conze, A. Hauser und O. Benndorf, Wien 1880. Fol. S. 52 ff. mit den Tafeln 60—63 (Stücke des Postaments) und 64 (Niketorso), sowie Abbildungen im Texte.

109) [S. 317.] Von Kabbadias im Bull. d. Inst. von 1879, p. 4 sqq.

110) [S. 317.] Siehe Conze, Hauser u. Niemann, Archaeol. Untersuchungen auf Samothrake, Taf. 35—41 und 48, mit dem Texte S. 24 ff. u. vergl. Neue Untersuchungen u. s. w. (Anm. 108.) S. 25 ff. u. S. 75.

111) [S. 319.] Apollon Boëdromios. Bronze-Statue im Besitze Sr. Erlaucht des Grafen Sergei Stroganoff, erläutert von L. Stephani. Petersb. 1860.

112) [S. 319.] Der bei der ersten Betrachtung auffallendste Unterschied zwischen beiden Statuen ist das Fehlen des breiten, über den linken Arm des vaticanischen Apollon hangenden Theiles der Chlamys bei dem Stroganoff'schen Apollon. Mit der allergrößten Wahrscheinlichkeit aber hat Brunn in seinem Vortrag über den vatican. Apollon auf der würzburger Philologenversammlung (s. Bericht üb. d. Verhandlungen der Vers. deutscher Philologen u. s. w. in W., Leipzig 1869) angenommen, daß diese Verschiedenheit keine ursprüngliche sei, sondern lediglich auf dem Verlust eines Stückes der Chlamys bei der in mehren einzelnen Stücken gegossenen Erzstatue beruhe. Ja man darf weitergehend behaupten, daß eine Chlamys wie diejenige, welche jetzt der Apollon Stroganoff zeigt, ihrer Form noch unmöglich sei. Eine ganz ähnliche Bewandtniß hat es mit der fast in gleicher Weise verstümmelten Chlamys des Hermes aus der westlichen Parthenongiebelgruppe, s. Michaelis, Parthenon Taf. 8, Nr. 3 u. 3a, S. 194, vergl. Petersen, die Kunst des Pheidias u. s. w. S. 168. Der Baumstamm bei der vaticanischen Statue aber erweist sich als die durch Nachbildung eines Erzwerkes in Marmor bedingte, bei allen dergleichen Nachbildungen sich wiederholende Stütze, auf welche für die Erklärung der Statuen keinerlei Rücksicht zu nehmen ist.

113) [S. 319.] Wieseler, welcher, durch einen Gedanken des Herzogs von Luynes angeregt, in s. Schrift: Der Apollon Stroganoff u. der Apollon v. Belvedere, Göttingen 1861 in dem Attribute der linken Hand des Stroganoff'schen Apollon das abgezogene Fell des geschundenen Marsyas erkennen wollte, hat diese Erklärung selbst zurückgezogen in einem 1864 im Philologus Bd. XXI veröffentlichten „Epilog über den Apollon Stroganoff u. den Apollon vom Belvedere". Wenn aber Bötticher in seinem erklärenden Verzeichniß der Abgüsse ant. Werke in Berlin, 2. Aufl. Berl. 1872, S. 321 f. schreibt, „daß der Rest eines Thierfelles in der Hand des Erzbildes Stroganoff sehr wohl auch von einem Sühnfelle, dem bekannten Dioskodion herrühren könne, welches außer dem Zeus-Meilichios vornehmlich dem Apollon-Katharsios zukommt", so ist dies Letztere eine ebenso unerwiesene wie

unerweisliche, völlig grundlose Behauptung und wenn er fortfährt: „ferner hätte eine Aegis aus Marmor in der Hand des vaticanischen Bildes materiell und statisch große Bedenken", so hat wohl Niemand geglaubt oder ausgesprochen, die Aegis in der Hand des Apollon vom Belvedere sei aus Marmor gearbeitet gewesen, während sie, aus getriebenem Metall angefügt (also so recht eigentlich „ein Manufact aus Gold", als welches B., freilich gegenüber hundertfachen Darstellungen der Aegis als ein Fell, unberechtigter Weise, die Aegis bezeichnet), so dünn und leicht gearbeitet werden konnte, wie man wollte, so daß hierdurch alle „materiellen und statischen Bedenken" schwinden. Um mit Böttichers eigener Deutung aufzuräumen, sei, ohne überflüssige Polemik gegen eine Reihe unhaltbarer Behauptungen nur das Eine bemerkt, daß diejenige, die belvederische Statue habe in der rechten Hand das „Stemma Delphikon", nämlich „einen Zweigbüschel des delphischen Lorbeer, um welches eine rothe Schnur von wollenen Fäden geschlungen ist", gehalten, deswegen durchaus verkehrt ist, weil die echt antike Handfläche (denn nur die Finger sind ergänzt; vgl. d. Zeichnung Marcantonio Raimondis u. A. bei H. Thode, Die Antiken in den Stichen Marcantons u. s. w. Leipzig 1881 Taf. 2 u. die das. S. 1 angegebenen anderen Zeichnungen vor der Restauration) vollkommen flach geöffnet ist, während sie nothwendigerweise zusammengekrümmt sein müßte, wenn die Finger auch nur ganz lose irgend etwas gehalten hätten. Auch die Hand des Apollon Stroganoff kann nichts gehalten haben.

114) [S. 319.] Das Compositionsmotiv beider Statuen kehrt noch einige Male wieder, ohne daß jedoch das Attribut erhalten wäre; dies ist der Fall bei einer kleinen Bronze im Besitze des Hrn. F. v. Pulszky in Pest, welche von mir in den Berichten der k. sächs. Ges. d. Wiss. von 1867 Taf. 7 (vgl. S. 148 ff.) veröffentlicht ist und welche wenigstens die erkennbaren Reste einer Aegis zeigt, im Übrigen aber in der Composition der Stroganoff'schen und der vaticanischen Statue mehrfach abweicht. Über die anderen Wiederholungen s. den genannten Aufsatz S. 138. Auf die Wiederholung, von der wir den „Steinhäuser'schen Kopf" besitzen, wird weiterhin zurückgekommen werden.

115) [S. 319.] Ob dies jetzt zur allgemeinen Überzeugung geworden ist, mag dahinstehn, daß die Ansichten für und wider, begreiflicherweise, längere Zeit geschwankt haben geht aus der folgenden chronologischen Zusammenstellung der wichtigern Litteratur hervor: Archaeolog. Zeitung von 1861 Anz. S. 209* ff. (Gerhard), S. 213* ff. (R. K. [Kekulé]), 1862 S. 331 ff. (Welcker), Anz. S. 351* (Pyl), S. 379* (Kekulé), 1863 S. 66 ff. (O. Jahn), 1865 Anz. S. 91* f. (Pyl), 1867 mein in Anm. 114 genannter Aufsatz, 1868 O. Jahn, Aus der Alterthumswissenschaft, Populäre Aufsätze S. 265 ff., Brunns Vortrag auf der Würzburger Philologenversammlung s. Anm. 112, Friedrichs „Bausteine" u. s. w. I, S. 386 ff.; Archaeolog Zeitung von 1869 S. 31 (O. Jahn) S. 108 ff. (E. Hübner), 1872 Bötticher, s. Anm. 113, Kekulé, Das akad. Kunstmuseum zu Bonn S. 78. Siehe auch die folgende Anmerkung.

116) [S. 320.] An Stephani, welcher die bezügliche Stelle im Bulletin de l'Acad. de St. Pétersb. 1861, T. IV, Nr. 1 veröffentlichte; s. auch Mercklin in der Baltischen Monatsschrift 1861, S. 19.

117) [S. 322.] Publicirt in Photographie in den Mon. dell' Inst. v. 1867 Taf. 39. 40 mit Text von Kekulé Ann. XXXIX, p. 124 ff., in einer Lithographie von zweifelhaftem Werthe hat ihn Jahn auf Taf. 5 seiner Populären Aufsätze neben dem Kopfe des vaticanischen Apollon abbilden lassen, besser Kekulé auf Taf. 1 seines Akad. Kunstmuseums zu Bonn, Bonn 1872.

118) [S. 322.] So steht Kekulé Ann. a. a. O. nach einer unzweifelhaft feinen analytischen Vergleichung beider Köpfe nicht an, dem baseler (Steinhäuser'schen) den unbedingten Vorzug einzuräumen, und Jahn geht in seinen Popul. Aufss. S. 272 so weit, zu behaupten, der baseler Kopf stehe zu dem des vaticanischen Apollon „in einem ähnlichen Verhältniß, wie etwa der der melischen Aphrodite zur capuanischen". Andererseits hat Brunn in seinem in der 112. Anmerkung genannten Vortrage S. 5 ff. des Einzelabdrucks dem Kopfe des vaticanischen Apollon eben so unbedingt den Preis zugesprochen.

119) [S. 322.] Archaeolog. Zeitung von 1878 S. 8 f. mit Taf. 2.

120) [S. 322.] Dies muß auf alle Gefahr hin endlich einmal öffentlich ausgesprochen werden, wenngleich es noch nicht an der Zeit ist, Namen zu nennen. Die Sache liegt aber so, daß während die große Mehrzahl der Kunstgelehrten von der antiken Echtheit des ehemals

Steinhäuser'schen, jetzt baseler Kopfes fest überzeugt war und deswegen das Verhältniß desselben zum Kopfe des vaticanischen Apollon und zu dem beiden zum Grunde liegenden Original in lebhaften Controversen discutirte, der zunächst bei Einzelnen aufgetauchte Verdacht, es handele sich bei dem baseler Kopf und bei einer gleichzeitig bekannt gewordenen Replik des Kopfes des Farnesischen Herakles um eine überaus geschickte Fälschung, sich neuerdings bei Mehren befestigt, ja daß man den noch jetzt in Rom lebenden Urheber dieser Arbeiten glaubt nennen zu können. Ich kann am wenigsten im Augenblick, wo ich diese Zeilen in Leipzig schreibe, entscheiden, ob sich der Verdacht einmal als wirklich begründet herausstellen oder ob er widerlegt werden wird; für unmöglich aber kann ich angesichts der ungemein großen Geschicklichkeit der römischen scarpellini, welche eben wieder in dem Museo Torlonia wahre Triumphe gefeiert hat, die Unechtheit des baseler Kopfes nicht halten und hoffe, daß kein billig Denkender es mir verargen wird, wenn ich es bei dem obwaltenden Zweifel ablehne, auf die Weiterführung oder auch nur die Recapitulation der Erörterungen über das stilistische Verhältniß des baseler und des vaticanischen Kopfes und beider zum Original einzutreten.

121) [S. 322.] Die Gründe für diese seit langer Zeit von den Meisten getheilte Ansicht sind am ausführlichsten und feinsten von Brunn in seinem in Anm. 112 genannten Vortrag entwickelt. Friederichs, welcher, Bausteine I, S. 387 nicht abgeneigt scheint, den baseler Kopf für das Original zu halten, meint, wenn das auch nicht der Fall sei, würde man doch kein Bronzeoriginal annehmen dürfen. Aber wenn er für seine Ansicht weiter nichts anführt, als daß grade an dem vaticanischen Apollon Goethe die Schönheit und Wirkung des Marmors empfunden habe, und daß das Glänzende und Prächtige der Figur zum großen Theile seine Wirkung verlieren würde, wenn dieselbe in Erz ausgeführt wäre, so besagt dies offenbar sehr wenig.

122) [S. 323.] Vergl. auch Wieseler im Philologus XXI, S. 252 f. mit den zugehörigen Anmerkungen.

123) [S. 324.] Hier zu unterscheiden, wie Wieseler (a. a. O.) will, welcher den Stroganoff'schen Apollon auf das Original nach der Perserniederlage, den vaticanischen auf dasjenige nach der Gallierniederlage zurückführen möchte, ist sehr mißlich; vgl. auch Berichte der k. sächs. Ges. d. Wiss. 1867, S. 147.

124) [S. 324.] Gezwungen, mich im Folgenden kurz zu fassen, muß ich auf meinen in der vorigen Note angeführten Aufsatz in den Berichten der k. sächs. Ges. d. Wiss. 1867, S. 121 ff. verweisen und diejenigen, welche sich ein Urteil über die hier vorzutragende These bilden wollen, dringend bitten, meine dort gegebene nähere Begründung zu prüfen, während ich die jenem Aufsatz beigegebene mißlungene Tafel durch die bessere Zeichnung der Fig. 138 ersetzt zu sehn wünschte. Die hier wiederholte, bereits in der zweiten Auflage dieses Buches ausgesprochene Bitte, meine a. a. O. ausführlich dargelegten Gründe zu prüfen und, wenn sie nicht stichhaltig sind, zu widerlegen, hat geringe Beachtung gefunden, vielmehr haben diejenigen, welche meiner Zusammenstellung der Delphischen Gruppe widersprechen zu müssen glaubten, dies entweder ohne Angabe von Gründen gethan oder indem sie Argumente gegen mich in's Feld führten, auf welche ich, ihrer Haltlosigkeit wegen, hier zu antworten ablehne. Eben deswegen steht auch meine Überzeugung, daß ich die Gruppe der drei Statuen mit Recht zusammengestellt und diese Zusammenstellung ausreichend begründet habe, auch jetzt nach zwölf Jahren unerschüttert fest, so daß ich das 1869 in der zweiten Auflage dieses Buches Geschriebene auch heute in der Hauptsache unverändert stehn lasse.

125) [S. 326.] Abgeb. b. Mori, Sculture del Campidoglio II, tav. 4, wiederholt in den Ann. d. Inst. von 1864 tav. d'agg. Q und b. Clarac, Musée de sculpt. pl. 462 A Nr. 858 A.

126) [S. 326.] Gegenüber denen, welche wie u. A. Brunn in seinem in Anm. 112 angeführten Vortrage, Friederichs, Bausteine I. S. 387 den Apollon als activ schreitend auffassen, glaube ich mich auf die vortreffliche und feine Analyse der Bewegung der Statue bei Stephani, Apollon Boëdromios S. 21 ff., besonders S. 23 berufen zu dürfen.

127) [S. 327.] Der Kopf der Athena müßte etwas weiter nach ihrer linken Schulter gewendet sein, s. Ann. d. Inst. von 1864 p. 235.

128) [S. 327.] Vergl. über ihr verschiedentliches Vorkommen, u. A. auch in der pergamener Gigantomachie Anm. 45 und über die Versuche, sie bald so, bald so in eine Gruppirung



zu bringen, die bei R. Schneider, Die Geburt der Athena, Wien 1880 S. 40 Anm. 39. a) angeführten Ansichten.

129) [S. 328.] Vergl. Michaelis in den Ann. d. Inst. von 1858 p. 320 sqq. und über das berliner Exemplar insbesondere Friederichs, Bausteine u. s. w. I, S. 383 f.

130) [S. 328.] Abgeb. u. A. in den Denkm. d. a. Kunst II, Nr. 154 a., vergl. Friederichs a. a. O. S. 384 mit der Anmerkung.

131) [S. 328.] Von Kinkel, Mosaik zur Kunstgeschichte, Berlin 1876, S. 57 ff.; vergl. die Widerlegung in den in Anmerk. 39 angeführten Schriften.

132) [S. 329.] Abgeb. u. A. in den Denkm. d. a. Kunst I, Nr. 149; vergl. für die neuere Litteratur Friederichs a. a. O. S. 404 f.

133) [S. 329.] Die Litteratur über die melische Aphrodite ist am vollständigsten verzeichnet bei Göler von Ravensburg, Die Venus v. Milo, Heidelb. 1879 S. 195 ff.

134) [S. 329.] In der 2. Auflage heißt es II, S. 390 Anm. 50 a. E.: „Was die Zeitbestimmung durch die Inschrift anlangt, sagt Wieseler (zu den Denkm. d. a. Kunst II, Nr. 270, S. 143) mit vollem Rechte: 'nach ihr werde man die Statue nicht früher, als etwa nach dem Jahre 260 v. Chr. Geb. (Ol. 130), aller Wahrscheinlichkeit nach aber bedeutend später, etwa im ersten Jahrhundert v. Chr. Geb. anzusetzen haben'“. Daß dieses meine damalige Ansicht war, ist durch das Versehn verdunkelt worden, welches ich nicht beschönigen will, daß a. a. O. im Texte S. 317 aus der 1. Auflage stehn geblieben ist: „Wahrscheinlich gehört in diese Reihe kleinasiatischer Künstler aus dem Beginne der römischen Kaiserzeit auch der Meister der hochberühmten Aphroditestatue von der Insel Melos; wenigstens fand sich der Name Alex]andros, Menides Sohn aus Antiochia am Maeander auf dem Fragment einer Plinthe, welches mit derjenigen der herrlichen Statue wohl fast unzweifelhaft zusammengehört hat.“ Damals aber galt über die Inschrift die Meinung, welche Brunn, Künstlergesch. I, S. 606 ausspricht: „den Schriftzügen nach kann die Inschrift kaum älter, als der Beginn der Kaiserzeit sein“.

135) [S. 330.] Vergl. meinen Aufsatz: Über d. Künstlerinschrift u. das Datum der Aphroditestatue von Melos in den Berichten der k. sächs. Ges. d. Wiss. von 1881, S. 92 ff., in welchem ich die Gründe ausführlich dargelegt habe, welche mich bestimmen, unerschütterlich an die Zusammengehörigkeit der Inschrift und der Statue zu glauben.

136) [S. 330.] Vergl. den Brief Longpériers in Friederichs Bausteinen u. s. w. I, S. 334 und s. m. angef. Aufs. S. 93 f.

137) [S. 330.] Vergl. m. angef. Aufsatz S. 113 f.

138) [S. 330.] Über die Phasen der Fundgeschichte hat Veit Valentin in Lützows Zeitschr. f. d. bild. Kunst von 1875, X. Kunstchronik Nr. 17 einen lesenswerthen Bericht erstattet und die Daten dieser Geschichte hat Göler v. Ravensburg a. a. O. (Anm. 133) genau und mit gutem Urteil zusammengestellt.

139) [S. 331.] Vergl. m. angef. Aufsatz S. 110.

140) [S. 331.] Vergl. Göler v. Ravensburg a. a. O. (Anm. 133) S. 36 und die Berichtigung betr. die Venus v. Ostia in m. angef. Aufsatz S. 116 Zusatz.

141) [S. 331.] Bei Ravaisson, La Vénus de Milo, Paris 1871 im Anhang.

142) [S. 333.] Die Hand ist in etwas größerem Maßstabe nach einem Abguß in der bonner Gypssammlung auch abgebildet in der Archaeolog. Zeitung von 1873 Taf. 16.

143) [S. 334.] Fröhner b. Göler v. Ravensburg a. a. O. S. 65.

144) [S. 334.] S. Preuner, Archaeol. Zeitung von 1872 S. 109 ff. und „Uber d Venus v. Milo“, Greifsw. 1874 S. 22 ff., Fränkel, Arch Ztg. von 1874 S. 38 f., vergl. auch Göler v. Ravensburg a. a. O. S. 96.

145) [S. 334.] Allerdings spricht sich Fröhner in s. Notice de la sculpt. ant. au Musée du Louvre, Paris 1869 p. 170 in überaus entschiedener Weise für diese Restauration aus („un résultat désormais inattaquable“), aber selbst Göler v. Ravensburg, welcher doch die ausgesprochene Absicht hat, Fröhners Ansichten und Tarrals Restauration zu vertreten und genauer bekannt zu machen, kann eine kleine Summe von Bedenken gegen die T.'sche Restauration nicht unterdrücken, s. a. a. O. S. 122 f.

146) [S. 334.] Eine ganz besondere Berechtigung zu einer Ablehnung der Art, wie sie im Text angedeutet ist, ergiebt sich daraus, daß von den Vertheidigern der Restauration mit



dem Apfel nur Fröhner (a. a. O. Anm. 145) und Göler v. Ravensburg auf die Composition der Statue in dieser Ergänzung eingegangen sind, während Preuner, Üb. die V. v. M. S. 25 ff. sich nur sehr im Allgemeinen auf dieselbe einläßt. Von den Wenigen aber, welche auf die Composition eingegangen sind, sagt Göler v. Ravensburg a. a. O. S. 104: „Der Einwand, daß der Apfel ein zu unbedeutendes Motiv sei, fällt also weg. Ein anderer hängt mit ihm zusammen. Das Halten eines Apfels könne nämlich die eigenthümliche, complicirte Körperhaltung, besonders das Zurückbiegen des Oberkörpers und das Aufstellen des Beines nicht erklären. Wenn man nur einen äußeren Erklärungsgrund sucht, ist das richtig". Was aber hier ein „äußerer Erklärungsgrund" genannt wird, ist das eigentliche künstlerische Compositionsmotiv und man kann sich nicht bestimmt genug gegen die a. a. O. auf der folgenden Seite stehenden Worte erklären: „Und nun bin ich eben der Ansicht, daß es entschieden (!) unrichtig ist und deshalb nie zu einer genügenden Erklärung führen wird (?), wenn man die Körperhaltung aus einem rein äußerlichen, so zu sagen (!) physischen Motiv erklären will. Sie muß vielmehr in einem innern Motiv gesucht werden und dies ist meiner Ansicht nach wieder ein doppeltes: ein psychisch-charakteristisches und ein aesthetisch-plastisches." Auch ist Alles was weiter zur Begründung dieses „psychisch-charakteristischen und aesthetisch-plastischen" Doppelmotivs gesagt wird, von einer wahrhaft kläglichen Phrasenhaftigkeit und nicht werth, sich dabei aufzuhalten. Kekulé hat vollkommen recht, wenn er in der Deutschen Litt. Ztg. 1880 S. 18 von G. v. R. sagt: „das Hauptproblem, wie man sich die Statue im ursprünglichen Zustande zu denken habe, hat er um keinen Schritt vorwärts gebracht".

147) [S. 334.] Vergl. schon Welcker, Alte Denkm. I, S. 441, Preuner a. a. O. S. 23 ff., Göler v. Ravensburg a. a. O. S. 96.

148) [S. 335.] Der Satz Preuners a. a. S. 28: „Darüber aber mit dem großen Künstler zu rechten, warum er den wundervollen Leib der Göttin zwar nicht ganz, aber halb entkleidet zeigen wollte — freilich gewiß nicht vor dem schönen Schäfer Paris — das scheint mir wenigstens nicht richtig zu sein" sagt offenbar sehr wenig oder auch — nichts.

149) [S. 335.] Auf Preuners Frage a. a. O. S. 27 f.: „Der Einwand aber, daß für das einfache Motiv des Festhaltens der Gewandung die Action der Göttin eine zu bewegte sei, sollte sich der nicht in diesem Zusammenhange durch die Erwägung erledigen lassen, daß der Künstler seine Göttin wirklich in der Action zeigen wollte, welche durch das Greifen nach dem Gewande hervorgerufen worden ist, daß es ihm eben nicht genügte, sie etwa nach Art einer inhaltlosen rhetorischen Figur (?) ihre Hand an das Gewand legen zu lassen?" Auf diese Frage muß ich meinestheils mit einem bestimmten Nein! antworten.

150) [S. 335.] Dies spricht auch Kekulé in der D. Litt. Ztg. a. a. O. aus in den Worten: „wenn die Hand mit dem Apfel wirklich zugehört, so ist nur eins möglich: die Figur hatte dann zu ihrer Linken eine zweite Figur neben sich, hinter deren Hals sie hinübergriff und auf deren linker Schulter sie diese linke Hand mit dem Apfel ausruhen ließ". Nur daß eine neben der Göttin stehende „zweite Figur" als solche gewiß nicht, sondern nur ein Gegenstand nothwendig ist, auf welchen die Hand aufgestützt war.

151) [S. 335.] Thatsächlich ausgeführt, und zwar ohne Zweifel in sehr sinniger und künstlerischer Weise ist diese Ergänzung in einem Modell des Bildhauers Wittig, welches in Lützows Zeitschr. f. d. bild. Kunst 1870, V. S. 353 und in der Schlußvignette S. 384 in doppelter Ansicht abgebildet ist. Eine ähnliche Restauration giebt auch Reber, Kunstgesch. des Alterthums, Leipz. 1871 S. 325 Fig. 187.

152) [S. 336.] Es ist, um dies hier beiläufig zu bemerken, gewiß mehr als Zufall, daß von dem Wittig'schen Restaurationsmodell (Anm. 151) die entsprechende Ansicht der Statue als Hauptansicht abgebildet ist und daß dies auch auf die Reber'sche Restaurationszeichnung (das.) zutrifft. Vergl. weiter auch Lübke, Gesch. d. Platik[1] S. 163, welcher zuerst auf diesen Umstand aufmerksam gemacht hat.

153) [S. 337.] So von Welcker, Alte Denkm. I, S. 443, O. Jahn, Berichte der k. sächs. Ges. d. Wiss. 1861 S. 123, Friederichs „Bausteine" u. s. w. I, S. 332.

154) [S. 338.] Das Letztere namentlich bei Bernoulli, Aphrodite, Leipzig 1873, S. 152 f.

155) [S. 338.] Siehe die bei Göler v. Ravensburg a. a. O. S. 193 f. mitgetheilten genauen Maße und vergl. Kekulé, Deutsche Litt. Ztg. 1880 S. 18.

156) [S. 338.] Wer sich überzeugen will, wohin der Unfug führt, griechische Kunstwerke mit römischen mythologischen Namen zu belegen, der sehe, welche Rolle „der Charakter der Statue als Venus Victrix" in dem Buche von Göler v. Ravensburg spielt. Wenn aber Reber, Kunstgesch. des Alterth. S. 324 in dem Gefühle, daß ein derartiger Synkretismus unerlaubt und unheilvoll sei, die Venus Victrix in *Ἀφροδίτη Νίκη* übersetzt, so ist auch dies unzulässig, da Aphrodite den Beinamen *Νίκη* nicht wie Venus den Beinamen Victrix im allgemeinerer Geltung, sondern nur in einigen localen Culten (und dies noch in z. Theil zweifelhafter Weise) geführt hat, von denen bei der melischen Statue nicht die Rede sein kann. Vgl. Gerhard, Griech. Mythol. § 368. 3 a. und 371. 4.

157) [S. 340.] Am Unterleibe der Statue 5 cm. schräge rechts vom Nabel befindet sich ein jetzt mit Gyps ausgefülltes Loch von 4 zu 6 cm. Durchmesser, welches sich mit Wahrscheinlichkeit nur auf eine ausgebrochene Marmor- oder eingefügte Metallstütze des rechten Armes beziehn läßt und, wenn dies der Fall ist, die Richtung des Armes auf das genaueste bestimmt.

158) [S. 340.] Z. B. Millingen, Ancient uned. Monuments II, p. 8, Welcker, A. Denkm. I, S. 442 u. A.

159) [S. 342.] Abgeb. in Lützows Zeitschr. f. bild. Kunst 1880 XV. zu S. 161 f., durch Abgüsse weiter verbreitet. Vergl. dazu Conze im „Vorläuf. Bericht" (Anm. 41) S. 71 u. meinen in Anm. 135 genannten Aufsatz S. 114 f.

160) [S. 342.] Abgeb. in E. v. Sackens Die ant. Sculpturen des k. k. Münz- u. Antikencabinets in Wien Taf. 30, 1 und das. S. 58 f. aesthetisch und auch kunstgeschichtlich als ein Werk der spätern Kunstperiode richtig gewürdigt; wiederholt abgeb. in den Archaeolog.-epigraph. Mittheilungen aus Österreich IV (1880), Taf. 1 u. 2 und das. S. 66 ff. von Benndorf einsichtig besprochen.

161) [S. 342.] Vergl. über diese Bernoulli, Aphrodite Cap. X., Preuner a. a. O. S. 38 ff., Göler v. Ravensburg a. a. O. Cap. X. S. 166 ff.

SECHSTES BUCH.

DIE ZEIT DER ZWEITEN NACHBLÜTHE DER GRIECHISCHEN KUNST UNTER RÖMISCHER HERRSCHAFT.

Von um Ol. 156 (oder A. U. C. 600) bis um 150 n. Chr. Geb.

EINLEITUNG.

Wenn wir die Ergebnisse unserer Betrachtungen im fünften Buche im Ganzen überblicken, so treten uns aus denselben zwei bedeutungsschwere Thatsachen mit ganz besonderer Klarheit entgegen. Die erstere dieser Thatsachen ist die, daß die griechische Plastik in der vorigen Periode die Grenzen ihres originalen Schaffens erreicht hat. Ihre höchsten Leistungen in dieser Zeit, die pergamenischen Galliersehlachten und die große Gigantomachie, die rhodischen Gruppen des Laokoon und der Strafe Dirkes und die delphische Gruppe des Apollon mit Artemis und Athena, obwohl sie, verglichen mit den vollendetsten Schöpfungen der beiden vorangegangenen Epochen, bereits eine bei ihrer Besprechung näher erörterte Abweichung der Kunst von ihren höchsten und reinsten Principien bezeichnen, bilden doch zugleich in gewissem Sinne die Endpunkte und den Abschluß der fortschreitenden Entwickelung. Denn während sie Früheres überbietend zum Theil wenigstens ein Neues, bis dahin Unerhörtes in die Plastik einführten, konnten sie selbst in keiner Weise mehr überboten werden; jeder Versuch hierzu, sofern wir uns einen solchen überhaupt denken können, würde gradezu eine Ausartung der Kunst gewesen sein.

Die zweite wichtige Thatsache ist die, daß die hervorragenden Leistungen der hellenistischen Periode mehr oder weniger vereinzelt und örtlich beschränkt dastehn. Allerdings ragen auch in den früheren Perioden die Werke der großen Meister über alles gleichzeitig Geschaffene weit hinaus, allerdings finden wir auch in den früheren Perioden, daß einzelne Orte, Athen, Argos und Sikyon die überwiegend bedeutenden und glänzenden Pflegestätten der Kunst darstellten; allein die bedeutende Zahl tüchtiger und gediegener Künstler aus fast allen griechischen Staaten, welche sich den ersten Meistern als Genossen und Schüler im engern oder weitern Sinne anschlossen, und die Förderung, welche die bildende Kunst fast ohne Ausnahme in allen Städten und Landschaften fand, in denen Griechen wohnten, zeigt uns, daß die Anstöße, welche von den genannten Mittelpunkten ausgingen, sich allseitig und im weitesten Umfange fortpflanzten, während das Studium der

Monumente selbst, nicht allein der großen und öffentlichen, nicht allein der Werke hervorragender und namhafter Künstler, sondern auch der unscheinbaren Hervorbringungen unbekannter Handwerker uns beweist, daß in der Zeit von den Perserkriegen bis auf die Diadochen Alexanders fast das ganze Griechenland an der Entwickelung seiner plastischen Kunst selbstthätig theilnahm. Im Gegensatze hierzu zeigte sich, daß in der Periode des Hellenismus kein Ort außer Pergamon und Rhodos ein selbständiges Kunstleben der Art aufzuweisen hat, daß von ihm eine neue Entwickelung hätte ausgehn können; daß selbst die glänzenden Monarchien der Diadochen Alexanders nicht im Stande waren, die Kunst durch die Darbietung der überschwänglichsten Mittel zu neuer und originaler Production zu treiben, und daß, mögen wir an den Fortgang der Kunstübung auch in weiterem Umfange als in dem sie überliefert und bezeugt ist, ja im größten Maße glauben, diese Kunstübung höchstens auf einigen Punkten und ausnahmsweise im Stande oder geneigt war, die Schöpfungen der zweiten Blüthezeit verfeinernd fortzubilden oder den wirklichen Fortschritten der Entwicklung in der pergamenischen und rhodischen Kunst folgend die neuen Errungenschaften dieser Schule zu verallgemeinern, im Übrigen aber sich genügen ließ, vervielfältigend, nachahmend, reproducirend mit der Erbschaft aus der höchsten Blüthezeit zu schalten und zu walten. Es wurde in der Einleitung zum fünften Buche behauptet und in den Capiteln dieses Buches nachgewiesen, daß Plinius' Wort, nach der 121. Olympiade habe die Kunst aufgehört oder nachgelassen, auf die organische Fortentwickelung der Kunst bezogen, im Großen und Ganzen zu Recht bestehe; hier ist hinzuzufügen, daß zu einer neuen wenn auch nur relativen Erhebung der Kunst ein neuer und zwar ein von außen kommender Anstoß nöthig war. Denn wenn wir uns die schon früher charakterisirte Lage des griechischen Volkes in der Periode des Hellenismus und um die Zeit, von der jetzt die Rede ist, vergegenwärtigen, so werden wir ohne Mühe gewahr werden, daß dieser neue Anstoß zur Erhebung der Kunst in der That nicht vom griechischen Volke selbst ausgehn konnte. Nirgend im Leben der griechischen Nation, weder im öffentlichen noch im privaten, weder in der Politik noch in der Religion noch in der Litteratur finden sich die Elemente, welche eine neue Entwickelung der Kunst sei es bedingen, sei es auch nur ermöglichen; Griechenland erscheint uns in der Zeit, welche seiner Unterwerfung unter die Herrschaft Roms vorherging, in jeder Hinsicht alternd, siech, heruntergekommen. Sollte demnach die griechische Plastik einen Impuls zu erneuter Thätigkeit erhalten, so mußte dieser von einer andern Seite kommen, und er kam von außen und wurde gegeben durch Griechenlands Unterwerfung unter Rom, durch welche griechische Bildung und griechische Litteratur in Rom einzog und sich dort einbürgerte.

Bevor in einer Skizze nachgewiesen wird, wie dies geschah, und welches die Folgen dieses äußerlichen Anstoßes für die neuen Leistungen der griechischen Plastik waren, soll nicht vergessen werden zu bemerken, daß Plinius, obwohl er den innern Grund nicht angiebt, dennoch mit seiner Bemerkung, die Kunst habe sich um die 156. Olympiade neuerlich erhoben, in der Hauptsache den Zeitpunkt richtig bezeichnet, in welchem sie den neuen Anstoß von Rom aus empfing. Es zeigt sich nämlich und ist besonders von Brunn (Künstlergeschichte I, S. 538 f.) mit Recht hervorgehoben worden, daß die Künstler der 156. Olympiade, von deren Auftreten Plinius den neuen Aufschwung datirt, und die er im Verhältniß zu den früheren freilich untergeordnete, aber doch als tüchtig anerkannte Künstler nennt,

wenigstens zum Theil im Dienste des Metellus Macedonicus in Rom arbeiteten, desselben Mannes, der auch zu seinen Bauten in Rom den ersten namhaften griechischen Architekten, von dem wir dies wissen, den Hermodoros, berief. Mit Wahrscheinlichkeit vermuthet Brunn, daß Plinius in seinen Quellen das Jahr 600 der Stadt Rom, welches dem zweiten Jahre der 156. Olympiade (154 v. u. Z.) entspricht, als den Zeitpunkt angegeben fand, in welchem die griechische Kunst in Rom vorwiegenden Einfluß gewann, und daß die Künstler, welche Plinius aus der mit Ol. 156 beginnenden Epoche anführt, eben diejenigen seien, welche diesen Einfluß vornehmlich geltend machten. Von diesem Zeitpunkte an bildet also Rom den Boden, auf welchem die griechische Kunst die Stätte ihres Nachlebens findet, und Roms Schutz und Pflege ist es, der wir die bei weitem überwiegende Mehrzahl der unsere Museen füllenden Werke der griechischen Plastik verdanken.

Um die Art dieses Schutzes und dieser Pflege der griechischen Kunst in Rom würdigen und deren Consequenzen berechnen und verstehn zu lernen, muß man sich zu vergegenwärtigen suchen, wie die römische Liebhaberei der griechischen Kunst entstand und welche Stellung sie der Kunstübung in Rom anwies.

Die Geschichte des Einflusses der griechischen Kunst auf die Kunstübung der italischen Stämme seit jener Zeit, wo unseres Wissens mit Demaratos von Korinth die ersten griechischen Künstler nach Italien übersiedelten (Band I, S. 61), ist noch nicht geschrieben, obgleich die Materialien für deren Erforschung bereits ansehnlich angewachsen und noch neuerlich durch bedeutungsvolle Funde in Etrurien vermehrt worden sind. Für die ältere Geschichte der unmittelbaren und mittelbaren Einwirkungen der griechischen Kunst auf die original römische dagegen besitzen wir bisher nur wenige Anhaltepunkte [1]) von obendrein nicht durchaus unzweifelhafter Sicherheit, und es ist unmöglich vorherzusehn, ob wir jemals in den Besitz genügender Unterlagen gelangen werden, um die Geschichte des allmählich wachsenden Einflusses der griechischen Kunst auf die römische in weiterem Umfange, namentlich mit Rücksicht auf die Chronologie und mit weiterer Rücksicht auf das Verhältniß zur Geschichte der Einbürgerung der griechischen Litteratur in Rom festzustellen. Wie es sich hiermit aber auch verhalten haben möge, als sicher dürfen wir die im Vorhergehenden erwähnte und auch von Plinius berührte Thatsache betrachten, daß das Bekanntwerden der Römer mit der griechischen Kunst in größerem Umfange um die Mitte des sechsten Jahrhunderts der Stadt (am Ende des dritten Jahrhunderts vor unserer Zeitrechnung) beginnt, daß der Anfang der unbedingten Herrschaft der griechischen Kunst in Rom diesem Zeitpunkt um etwa ein halbes Jahrhundert folgt und in runder Summe in das Jahr 600 der Stadt (also um 150 v. u. Z.) fällt, und endlich, daß sowohl jenes Bekanntwerden nebst seinen Consequenzen wie auch die endliche Übersiedelung der griechischen Kunst nach Rom eine Folge ist der Unterwerfung Griechenlands unter römische Obmacht und der Plünderung griechischer Städte durch römische Feldherren, Beamte und Private, durch welche griechische Kunstwerke in immer wachsender Menge nach Rom versetzt wurden. Da dies sich so verhält, so werden wir uns die Geschichte der Plünderung griechischer Städte und der Verpflanzung griechischer Kunstwerke nach Rom, wenngleich nur in einer gedrängten Übersicht, vergegenwärtigen müssen [2]).

Den Reigen derjenigen Feldherren, welche aus eroberten griechischen Städten Kunstwerke in größerer Zahl nach Rom entführten und den Römern Geschmack



an derartiger Beute beibrachten, eröffnet Marcellus, welcher nach der Eroberung von Syrakus im Jahre 542 Roms (212 v. u. Z.) der Stadt ihre meisten und schönsten Denkmäler, theils Werke der Plastik, theils Gemälde wegnahm und dieselben in seinem Triumphzuge aufführte. Die Hauptmasse dieser Siegesbeute sah man bei dem Tempel des Honos und der Virtus (der Ehre und der Tapferkeit) am capenischen Thore, aber auch an anderen Stellen der Stadt. Leider erfahren wir über die von Marcellus nach Rom gebrachten Bildwerke nichts im Einzelnen, und da Syrakus auch nach dieser Plünderung noch im Besitze nicht unbeträchtlicher Kunstschätze blieb, läßt sich auch nicht einmal vermuthungsweise bestimmen, welche und welcher Art die von Marcellus geraubten Werke gewesen sind. Eben so wenig vermögen wir anzugeben, was und wie Vieles an Kunstwerken aus dem im zweiten punischen Kriege (544 Roms = 210 v. u. Z.) von Q. Fulvius Flaccus zerstörten Capua nach Rom gelangte, und wissen nur, daß dem Collegium der Pontifices der Auftrag ertheilt wurde, die geweihten Statuen, welche zurückbleiben mußten, von den profanen Bildwerken zu sondern. Etwas genauer sind unsere Nachrichten über die Kunstbeute, welche Fabius Maximus bei der Eroberung Tarents im Jahre 545 Roms (209 v. u. Z.) machte; denn wir erfahren nicht nur, daß diese Beute fast eben so reich war wie die syrakusische des Marcellus, sondern wir können auch feststellen, daß der in Tarent aufgestellte Koloß des Herakles von Lysippos (oben S. 108) durch Fabius Maximus nach Rom gelangte. Was und wie viel außerdem, steht allerdings nicht fest. Den ersten Erwerb von Kunstwerken aus dem Mutterlande Griechenland machte T. Quinctius Flamininus wesentlich aus der Beute, welche er dem bei Kynoskephalae im Jahre 557 Roms (197 v. u. Z.) geschlagenen Philippos von Makedonien abnahm, und welche durch frühern Kunstraub aus verschiedenen griechischen Städten von Philippos zusammengehäuft war. Ein Verzeichniß der von Flamininus in seinem Triumphe aufgeführten Kunstwerke fehlt uns, selbst über besonders hervorragende, wie einen von Cicero als ein Meisterwerk gepriesenen „Jupiter Imperator" besitzen wir leider keine genügenden Angaben; aber für den Umfang des Kunsterwerbes der Römer bei dieser Gelegenheit giebt es uns einen Maßstab, wenn wir erfahren, daß Flamininus' Triumpheinzug in Rom drei Tage dauerte, an deren erstem die Statuen von Erz und Marmor hereingeschafft wurden, unter denen sich Arbeiten des Lysippos befunden zu haben scheinen, während der zweite außer für mancherlei andere Kostbarkeiten für Vasen mit Reliefen und andere Kunstwerke geringern Umfangs bestimmt war. Noch ungleich reicher an Kunstschätzen war jedoch der Triumphzug, welchen M. Fulvius Nobilior nach Unterwerfung der mit Antiochos von Syrien gegen die Römer verbunden gewesenen Aetoler im Jahre 567 Roms (187 v. u. Z.) feierte und welchen er ganz besonders mit den in Ambrakia, der frühern Residenz des Königs Pyrrhos von Epeiros, weggenommenen, aber auch mit sonsther erworbenen Kunstwerken ausstattete. In Beziehung auf diesen Triumph des Fulvius Nobilior wird uns die Zahl der nach Rom gebrachten Statuen angegeben, und wir finden, daß ihrer nicht weniger als 285 eherne und 230 marmorne waren. Einzeln genannt werden uns unter diesen Statuen Musen von Erz, welche Fulvius in den von ihm erbauten Tempel des Hercules Musarum weihte, welche nebst dem leierspielenden Hercules auf Münzen der gens Pomponia nachweisbar sind und aus der Zeit des Pyrrhos zu stammen scheinen [3]), deren Meister wir aber nicht kennen. Daneben erfahren wir, was hervorgehoben zu werden

verdient, daß Fulvius Künstler aus Griechenland nach Rom brachte, um die Einrichtungen zu den Festen bei seinem Triumph zu besorgen. Zwei Jahre später fiel der Triumph des L. Cornelius Scipio nach dem Siege über Antiochos bei Magnesia, der deswegen besonders erwähnt zu werden verdient, weil er von den Alten unter den Triumphen hervorgehoben wird, durch welche der Geschmack der Römer an griechischen Kunstwerken geweckt wurde. Nach einer etwas längern Pause folgte sodann im Jahre 587 Roms (167 v. u. Z.) der Triumph des Paullus Aemilius nach der Besiegung des Perseus von Makedonien in der Schlacht bei Pydna. Von den bei dieser Gelegenheit nach Rom geschafften griechischen Kunstwerken kennen wir nur eines namentlich, eine Athena des Phidias, welche Paullus Aemilius neben dem Tempel der Fortuna weihte (Band I, S. 257), dagegen können wir uns von der überschwänglichen Fülle dieses Erwerbes eine Vorstellung nach der Angabe machen, daß auch dieser Triumphzug drei Tage in Anspruch nahm, deren erster für den Aufzug von 250 Wagen mit Statuen und Gemälden kaum ausreichte. Der wieder nach einer etwas längern Pause im Jahre 608 Roms (146 v. u. Z.) folgende Triumph des Metellus Macedonicus über Pseudophilippos verdient besonders deshalb erwähnt zu werden, weil wir wissen, daß durch ihn die große Reitergruppe der Helden am Granikos von Lysippos (oben S. 111) aus Dion in Makedonien nach Rom kam. Ein Jahr später, nachdem Makedonien zur römischen Provinz geworden war, im Jahre 609 Roms (145 v. u. Z. Ol. 158, 3) folgte die Einnahme Korinths durch Mummius und die Einverleibung von ganz Griechenland als Provinz Achaia in das römische Reich. Die Rohheit, mit der Mummius und seine Soldaten bei Korinths Einnahme gegen die erbeuteten Kunstwerke verfuhren, ist zu bekannt als daß hier von derselben erzählt werden müßte, auch interessirt uns weniger die Geschichte der Zerstörung griechischer Kunstwerke als diejenige ihrer Überführung nach Rom. In Beziehung auf die letztere sei deshalb nur bemerkt, daß nach Mummius' Plünderung in dem reichen und üppigen Korinth kaum andere als die Werke des alten Stils zurückblieben, für welche damals die Liebhaberei in Rom noch nicht erwacht gewesen zu sein scheint, obwohl es wahrscheinlich ist, daß schon unter der ambrakischen Beute des Fulvius Nobilior sich Werke der alten kretischen Meister Dipoinos und Skyllis (Band I, S. 69 f.) befunden haben. Wenn aber Strabon angiebt, daß durch die Einnahme Korinths die meisten und besten griechischen Kunstwerke nach Rom kamen, so gewinnen wir dadurch einen wenigstens ungefähren Maßstab für den Reichthum der Beute des Mummius.

Nachdem die Erzählung von dem griechischen Kunsterwerb Roms bis auf diesen Punkt fortgeführt ist, welcher mit dem Zeitraum wesentlich zusammenfällt, in welchem die in diesem sechsten Buche zu betrachtende Periode der griechischen Kunst, die Periode ihres Nachlebens in Rom und unter römischer Herrschaft beginnt, und nachdem uns die mitgetheilten Nachrichten über den Umfang der Beute gezeigt haben, daß schon damals die Zahl der in Rom angehäuften griechischen Kunstwerke eine überaus große gewesen sein muß, jedenfalls eine hinreichende um nicht allein den Kunstgeschmack zu wecken, wenn er überhaupt zu wecken war, sondern auch, um demselben einen festen Halt und eine bestimmte Richtung zu geben, wird die Geschichte der ferneren Kunstplünderungen in Griechenland noch summarischer behandelt werden dürfen, als bisher, so daß nur die hauptsächlichsten Thatsachen hervorgehoben werden und auf die Zeitpunkte sei es besonders massen-

hafter, sei es besonders hervorragender und maßgebender Erwerbungen hingewiesen wird. Unerwähnt darf hierbei nicht bleiben, daß einerseits, während die Römer in der frühern Zeit ihrer griechischen Kunstplünderung sich gescheut hatten, Heiligthümer zu verletzen und geweihete Cultbilder wegzunehmen, diese Rücksicht im Verlaufe der Zeit mehr und mehr aus den Augen gesetzt und Alles weggenommen wurde, was gefiel und bewegbar erschien, und daß andererseits, während in der frühern Zeit die Erwerbungen von Kunstwerken ausschließlich mit der Eroberung griechischer Städte in Zusammenhang standen, den siegreichen Feldherren zufielen und von diesen wenigstens zum allergrößten Theile, wenn nicht ausschließlich als öffentlicher Schmuck der Stadt Rom und neuerrichteter öffentlicher Bauten verwendet wurden, von der Zeit an, in der wir mit unseren Betrachtungen stehn, und zwar in wachsendem Verhältniß auch die römischen Beamten in den unterworfenen Ländern und römische Privatpersonen Kunstwerke durch Raub oder Kauf an sich brachten. Hierfür ist der von Cicero wegen seiner Räubereien angegriffene Verres das bekannteste aber keineswegs einzige Beispiel. Von dieser Zeit an wurden auch die, sei es durch Gewalt oder Kauf von Einzelnen erworbenen Kunstschätze in zunehmendem und bald überwiegendem Verhältniß als Privateigenthum betrachtet und zum Schmucke der Wohnhäuser, Villen und Paläste der Privaten verwendet. Dies ist deshalb von nicht geringer Bedeutung, weil sich die Kunstliebhaberei und das Streben nach Kunstkennerschaft in der Regel an dem eigenen Besitze rascher und nachhaltiger zu entzünden pflegt, als an öffentlich ausgestellten Monumenten; auf dies Erwachen einer intensiven Kunstliebhaberei aber und des mit ihr in Verbindung stehenden Studiums, des Strebens nach Kennerschaft oder den Beginn einer wirklichen Kennerschaft in Rom kommt es für die Erklärung der Stellung, welche die griechische Kunst in Rom in der jetzt zu schildernden Periode einnahm, sehr wesentlich an.

Wenden wir aber, bevor wir auf diesen Punkt näher eingehn, noch einen Augenblick unsere Aufmerksamkeit auf die Geschichte des Wachsthums des römischen Kunstbesitzes zurück, so erscheinen in derselben bis auf die römische Kaiserzeit als die wichtigsten Daten zuerst die attalische Erbschaft Roms im Jahre 621 Roms Ol. 161, 3 (133 v. u. Z.), durch welche außer mannigfaltigen Kostbarkeiten wahrscheinlich auch Kunstwerke, vielleicht die Elfenbeinthüren nach Rom kamen, die später den palatinischen Apollotempel schmückten, und möglicherweise ebenfalls die marmornen Schlachtgruppen, zu denen die Gallierdarstellungen gehörten, die uns im ersten Capitel des fünften Buches beschäftigt haben, sofern wir annehmen dürfen, was freilich ganz ungewiß ist, daß auch diese neben den ehernen in Pergamon aufgestellt waren. Ein anderweitiger Erwerb dieser Schätze ist freilich ebensowohl möglich. Von gewaltsamen Aneignungen von Kunstwerken fehlen uns für die nächsten Zeiten die genaueren Angaben, aber es kann nicht zweifelhaft sein, daß Sullas Eroberung Athens und seine Plünderung der Tempelschätze von Delphi, Olympia und Epidauros im zweiten mithradatischen Kriege im Jahre 668 Roms (86 v. u. Z.), obwohl uns Einzelangaben über die von Sulla erbeuteten Kunstwerke fehlen, deren eine nicht geringe Zahl nach Rom versetzte. Zugleich ist Sullas Feldzug in Asien gegen Mithradates deshalb wichtig, weil nach ausdrücklichem Zeugniß bei dem Aufenthalte in Kleinasien die Erkenntniß des Werthes kostbarer Kunstwerke und der Geschmack an solchen, verbunden mit der Sucht, sie zu besitzen, in die Legionen in ihrer Gesammtheit und in den

gemeinen Mann kam, so daß seitdem das Plünderungssystem der Einzelnen und das Streben nach Privatbesitz von Kunstwerken beginnt. Unter den Sculpturen, welche Lucullus im dritten Kriege gegen Mithradates erwarb und im Jahre 686 Roms (68 v. u. Z.) im Triumphe aufführte, werden uns dagegen die Statue des Autolykos von Sthennis (oben S. 69) aus Sinope und diejenige des Apollon von Kalamis (Bd. I, S. 218) aus Apollonia am Pontos besonders angeführt, während durch Pompeius' endlichen Sieg über Mithradates im Jahre 693 Roms (61 v. u. Z.) besonders geschnittene Steine, Bilder aus Gold und andere Kostbarkeiten, von berühmten plastischen Werken aber auch ein Herakles des Myron (Bd. I, S. 207) nach Rom kam.

Von den römischen Kaisern sind es besonders drei, durch welche und unter denen der Vorrath griechischer Kunstwerke in Rom ansehnlich vermehrt wurde, Augustus, Caligula und Nero. Es ist hier nicht der Ort, von den umfangreichen Bauten der Kaiser, namentlich des Augustus und Nero zu reden, welche uns auch hier zunächst nur als die Aufstellungsorte griechischer Kunstwerke der ältern Zeit interessiren könnten; ohne daß deshalb auf diese Aufstellungsorte eingegangen und die Liste der Werke namhafter Künstler, welche sich von dem Zuwachs des Denkmälerschatzes in Rom unter Augustus herstellen läßt, vollständig mitgetheilt wird, möge es eine Vorstellung von der Fülle dieses Schatzes erwecken, wenn nur die bedeutendsten Bildwerke, die unter Augustus nach Rom kamen, hervorgehoben werden. Ein flüchtiger Blick auf das Mitzutheilende zeigt ein entschiedenes Überwiegen der Monumente aus der zweiten Blütheperiode der griechischen Plastik, jedoch fehlt es weder an Werken der frühern noch an solchen der spätern Zeit. Von archaischen Sculpturen sind vor allen die Werke der alten Meister von Chios, Bupalos und Athenis (Bd. I, S. 68) zu nennen, welche unter der Beute des Augustus nach Rom kamen[4]) und welche derselbe auf dem Giebel des palatinischen Apollotempels aufstellte; ihnen zunächst verdient ein Athenabild des Endoios (Bd. I, S. 117) Erwähnung, das Augustus aus dem tegeatischen Tempel der Athena Alea wegnahm. Daran mögen sich die Statuen der Dioskuren von Hegias, dem Lehrer des Phidias (Bd. I, S. 118) reihen, und an diese eine Zeusstatue Myrons und vier eherne Stiere desselben Meisters (Bd. I, S. 207 u. 210). Von Werken aus der ersten großen Blüthezeit der Kunst können wir nur eine in den Bauten der Octavia aufgestellte Aphrodite des Phidias (Bd. I, S. 262) nachweisen, doch möge nicht vergessen werden, daß andere Monumente dieser Zeit bereits vor der augusteïschen Epoche in Rom sich befanden. Ganz besonders reichlich und ansehnlich ist die skopasisch-praxitelische Zeit vertreten, denn außer der Gruppe der Niobe, welche Cn. Sosius nach Rom in oder an den von ihm erbauten Apollotempel versetzte, wird wahrscheinlich ebenfalls unter Augustus die große Achilleusgruppe von Skopas durch Cn. Domitius nach Rom gekommen sein[5]), während Augustus selbst dieses Meisters Apollon Kitharoedos unter dem Namen Apollo Palatinus weihte (oben S. 16), und Pollio Asinius in seiner reichen Sammlung dessen Kanephoren (oben S. 11) besaß, während der Areskoloß und die nackte Aphrodite (oben S. 12 ff.) schon seit dem Jahre 132 v. u. Z. durch Brutus Gallaecus sich in Rom befanden. Praxiteles ist durch eine Erosstatue und durch die Gruppe der Silene, Maenaden-Thyaden und Karyatiden (oben S. 25) vertreten, sein Sohn Kephisodotos durch seine Leto, Aphrodite, Artemis und seinen Asklepios (oben S. 81). Unter den Genossen des Skopas steht voran Leochares, dessen donnernder



Zeus (oben S. 64) auf dem Capitol geweiht war, ihm folgt Timotheos, von dem eine Artemis im palatinischen Apollotempel neben dem Apollon des Skopas und der Leto des Kephisodotos stand. Unter Übergehung mancher anderen minder bekannten Künstler dieser Zeit sei nur noch Euphranor hervorgehoben, dessen Leto (oben S. 86) den Concordientempel schmückte, dann Sthennis, von dem sich in demselben Tempel die Gruppe des Zeus mit Demeter und Athena (oben S. 69) befand, sodann Lysippos, dessen Herakleskoloß aus Tarent Fabius Maximus, dessen Granikosreiter Metellus Macedonicus nach Rom gebracht hatten und dessen Apoxyomenos (oben S. 122 Fig. 119) Marcus Agrippa öffentlich aufstellte, und sein Schüler Eutychides, dessen Dionysos (oben S. 135) sich unter den Monumenten des Pollio Asinius befand. Unter diesen war dann endlich als vielleicht das jüngste plastische Werk früherer Zeit und als Vertreterin der zuletzt besprochenen Periode der griechischen Plastik die Gruppe des Farnesischen Stieres aufgestellt, während ein oben S. 270 erwähnter Umstand schließen läßt, daß auch der Laokoon wenigstens seit der Zeit Neros sich in Rom befand.

Während wir über den Zuwachs der Monumente in Rom unter Augustus, wie das vorstehende absichtlich nur die Spitzen berührende Verzeichniß beweist, Manches im Einzelnen wissen, so sind wir dagegen über die Vermehrung des griechischen Denkmälerschatzes durch Caligula und Nero nur ganz im Allgemeinen unterrichtet. Caligula, der übrigens in Rom selbst in barbarischer Weise gegen griechische Statuen verfuhr, indem er ihnen die Köpfe abschlagen und durch sein eigenes Porträt ersetzen ließ, sandte den Memmius Regulus nach Griechenland mit dem Befehle, die besten Statuen aus allen Städten nach Rom zu führen, und wenngleich wir nur erfahren, daß der Abgesandte in der That eine große Menge plastischer Werke nach Rom abgehn ließ, die der Kaiser in seine Villen vertheilte, so läßt uns doch die Nachricht, daß sich unter diesen Praxiteles' thespischer Eros befand, und die andere, daß man selbst den, freilich als unausführbar aufgegebenen, Versuch machte, den olympischen Zeus des Phidias zu rauben, ahnen, wie Vorzügliches damals nach Rom gekommen sein mag. Ähnliches wie von Caligula erfahren wir von Nero, der ebenfalls Vieles zerstörte, theils durch den großen Brand Roms, theils in einem Anfall lächerlicher Eifersucht gegen frühere Sieger in den großen Spielen Griechenlands, in welchem er eine Menge Ehrenstatuen zerschlagen ließ, der aber in ähnlicher Weise wie Caligula durch Abgesandte, Akratos und Secundus Carinus, in den Städten Griechenlands und Kleinasiens Kunstwerke in Masse wegnehmen ließ, welche er zur Ausschmückung seiner Neubauten, namentlich seines „goldenen Hauses" verwandte. Einen Maßstab für die Zahl der durch Nero nach Rom versetzten Kunstwerke giebt, um Anderes zu übergehn, die Nachricht, daß er allein aus Delphi 500 eherne Götterbilder und Siegerstatuen wegnehmen ließ.

Doch genug dieser Notizen über die in Rom aufgehäuften Kunstschätze, die selbst nicht so weit, wie es geschehn ist, im Einzelnen mitgetheilt worden wären, wenn nicht einige Kenntniß der in Rom hauptsächlich vertretenen kunstgeschichtlichen Epochen zur vollen Würdigung der Betrachtungen erforderlich schiene, in die jetzt einzutreten ist. Es handelt sich nämlich um die Fragen, welches zunächst für Rom und welches in weiterer Consequenz für die in Rom und für Rom thätige griechische Kunst die Folgen dieser massenhaften Verpflanzung der griechischen Kunstwerke in die Welthauptstadt waren.



Die voran zu nennende Folge für Rom war das Erwachen der Liebhaberei an Kunst und Kunstwerken. Diese bald nach den ersten großen Erwerbungen erwachende, mit dem Wachsen der Kunstschätze zunehmende, schon in verhältnißmäßig früher Zeit nicht auf die hervorragend Gebildeten beschränkte, sondern tief in alle Schichten des römischen Volkes eingedrungene, vielfach sehr lebhafte Kunstliebhaberei der Römer ist eine so unzweifelhaft theils durch zahlreiche Schriftstellen, theils durch das Vorhandensein der unzählbaren Kunstwerke in Rom und die daselbst thätige Kunstschriftstellerei beglaubigte Thatsache, daß sie selbst derjenige nicht läugnen kann, der sie einzig aus der Ostentation pecuniärer Allmacht oder der Alterthümelei ableitet und das Vorhandengewesensein eines tiefer gehenden Kunstsinns im römischen Volke läugnet. Zweifelhaft kann nur scheinen, ob diese lebhafte, hie und da zum Enthusiasmus gesteigerte Kunstliebhaberei erst durch den Besitz der griechischen Kunstwerke geweckt worden sei, oder ob sie das Streben nach deren Erwerb und diesen Erwerb selbst veranlaßt habe. Bei näherer Einsicht aber in die Berichte der Alten über die Geschichte eben dieser Ansammlung der Kunstwerke stellt sich heraus, daß Beides Hand in Hand ging, daß jedoch die frühesten Erwerbungen von Kunstwerken sich nicht aus einer bestehenden Kunstliebhaberei ableiten lassen, sondern daß sie zunächst Besitzergreifung feindlichen Eigenthums waren und der thatsächliche Anlaß der Entzündung der Liebhaberei wurden, welche dann wiederum ihrerseits die Lust am Besitz und das Verlangen nach dem Besitze von Kunstwerken und aus diesem heraus neue Erwerbungen veranlaßte, wie dies im Vorhergehenden bereits angedeutet worden ist. Wenngleich man also auch nicht geneigt sein mag, dem römischen Volk einen angeborenen, ursprünglichen Kunstsinn zuzusprechen, wobei man mit verschiedenen Thatsachen in Widerspruch treten würde, so wird man doch unbedenklich behaupten dürfen, daß in den Zeiten, in denen die griechischen Kunstwerke sich in Rom sammelten, sich an diesen neben der Liebhaberei, die auf der bloßen Lust am Besitz beruhen kann, ein wirklicher und nicht verächtlicher Kunstsinn ausgebildet habe. Es ist dies besonders in einer vortrefflichen Arbeit C. F. Hermanns über dies Thema [6]), in der schwerlich ein wesentlicher Gesichtspunkt unberücksichtigt geblieben ist, ausführlich dargethan. Auf diese Arbeit ist denn auch in Betreff mannigfaltiger und interessanter Einzelheiten zu verweisen, während hier das Verhalten der Römer gegenüber den griechischen Kunstwerken nur in allgemeineren Zügen charakterisirt werden kann.

Zunächst wird es nicht überflüssig sein, die hohe Steigerung der Liebhaberei für Kunstwerke und daneben die ausgezeichnete Schätzung derselben in einigen charakteristischen Beispielen nachzuweisen. Von der Ausdehnung, ja von der Allgemeinheit des Sammeleifers braucht kaum die Rede zu sein, denn dieselbe darf als eine allgemein bekannte und anerkannte Thatsache gelten; nur im Vorbeigehn mögen auch die zum Theil enormen Preise erwähnt werden, welche reiche Liebhaber für griechische Kunstwerke bezahlten, und die wenigstens das Eine beweisen, daß man es in Rom nicht scheute, seiner Kunstliebhaberei auch Opfer zu bringen. Mit desto größerem Nachdruck aber muß auf die Werthschätzung der Kunstwerke hingewiesen werden. Für hohe Würdigung von Seiten des Staates ist es ein gewiß nicht geringes Zeugniß, daß die Aufseher über öffentlich aufgestellte Kunstwerke für dieselben mit dem Leben bürgen mußten. Dies wird uns z. B. in Betreff eines ehernen, eine Wunde beleckenden und mit höchster Natur-

treue dargestellten Hundes überliefert, welcher in der Cella des Junotempels auf dem Capitol aufbewahrt wurde, und Gleiches gilt von zwei Erzgruppen unbekannter griechischer Meister, welche in der Saepta des Campus Martius standen und Cheiron mit Achilleus und Pan mit Olympos darstellten. Was Einzelnes anlangt, so sind Beispiele genug bekannt, daß sich Besitzer von Kunstwerken von ihren geliebten Schätzen nie trennten und sie selbst auf Feldzügen mit sich nahmen, so M. Brutus, Caesars Mörder, eine Knabenstatue von Strongylion, so C. Cestius eine nicht näher bezeichnete Statue, so Sulla eine kleine Statue des Herakles; so schleppte selbst Nero eine Amazonenstatue von Strongylion mit sich herum, so ließ auch Tiberius nicht eher nach, bis er Lysippos' Apoxyomenos in sein Schlafzimmer versetzt hatte, und was der Beispiele der Art mehr ist, die freilich nicht alle, aber doch zum Theil für reine Kunstliebe beweisen. Aber nicht allein auf dem Besitze der Kunstwerke beruhte und nicht auf ihn beschränkte sich die Werthschätzung; denn wenn wir lesen, daß, nachdem Tiberius den von M. Agrippa öffentlich aufgestellten lysippischen Apoxyomenos in seine Gemächer versetzt hatte, das Volk im Theater von dem Kaiser, von einem Tiberius, mit solcher Heftigkeit die Zurückgabe der Statue an die Öffentlichkeit forderte, daß dieser endlich nachgeben mußte, so ist dies ein von keinem Verdacht habsüchtiger oder besitzseliger Nebentendenz gefärbtes Beispiel wahrhaft hoher Kunstschätzung. Und wenn uns berichtet wird, daß man schon zu Ciceros Zeit wie auch später nicht selten weite Reisen, auch gefahrvolle Seereisen unternahm, nur um berühmte Kunstwerke zu sehn, wie z. B. Praxiteles' knidische Aphrodite und seinen thespischen Eros, aber auch andere, so ist das ein Zeugniß für einen Kunstenthusiasmus, der unter uns, so kunstsinnig wir uns fühlen und dünken mögen, keineswegs allgemein, und der um so höher anzuschlagen ist, je weniger die damaligen Reisen von der Bequemlichkeit und Schnelligkeit der heutigen besaßen. Denn selbst wenn man diesen Kunstenthusiasmus als Ostentation und Mode betrachtet, so darf man nicht vergessen, daß eine solche Mode sich nur da bilden kann, wo ein Grund wahren Kunstsinns vorhanden ist. Übrigens sind wir für die Kunstliebe der Römer nicht auf diese einzelnen, wenngleich laut redenden Zeugnisse beschränkt, vielmehr begegnen uns die Belege für eine nicht gemeine Kenntniß und eine warme Bewunderung der Kunst auch in der Litteratur bei Dichtern und Prosaschriftstellern so zahlreich, daß wir sie nicht alle aufführen können, und ihnen reihen sich als Zeugnisse für die Kunstliebe des großen Publikums nicht wenige Schriftstellen an, welche diese Liebe zur Kunst deshalb tadeln, weil sie nach ihrer Ansicht das Volk von wichtigeren und nothwendigeren Interessen ableitete und für diese gleichgiltig machte.

Aber nicht blos Liebhaberei, Schätzung und Bewunderung der Kunst entzündete sich in Rom an den daselbst vereinigten Schätzen, sondern, und dies ist für die Stellung, welche den griechischen Künstlern in Rom angewiesen wurde, von ganz besonderer Bedeutung, auch das Streben nach Kennerschaft entwickelte sich unter den Besitzern von Kunstwerken und den Gebildeten und zum Theil eine wirkliche nicht verächtliche Kennerschaft, welche freilich im damaligen Rom ein seichtes Halbwissen oder ein Prunken mit unbegründeten und deshalb von Händlern und Fälschern waidlich ausgebeuteten Ansprüchen auf Kennerschaft so wenig ausschloß, wie sie dies zu irgend einer Zeit vermocht hat. Die römische Kunstkennerschaft, welche sich allmählich ausbildete und festsetzte, nicht ohne theils

durch ihre Ansprüche, theils durch den überschwänglichen Eifer ihrer Studien ernste Opposition zu finden und herbem Spotte zu begegnen, offenbart sich einerseits als technisches Verständniß, andererseits, und zwar in überwiegendem Maße, als kunsthistorisches Wissen, oder als das Streben nach einem solchen. Die Namen der Meister griechischer Plastik waren nicht nur unter den „intelligentes“, wie sich die Kenner im Gegensatze zu den als „Idioten“ bezeichneten Nichtkennern nannten, durchaus bekannt und populär, sondern sie waren dies in weiten Kreisen der Gebildeten, wie aus ihrer nicht seltenen meistens beispielsweisen Erwähnung bei Dichtern und Prosaisten hervorgeht; und zwar nicht allein die Namen eines Phidias, Polyklet, Myron, Praxiteles, Lysippos, sondern auch diejenigen z. B. eines Alkamenes, Phradmon und Ageladas, Demetrios und anderer weniger hervorragender Künstler treten uns in solchen gelegentlichen und beispielsweisen Anführungen als allgemein bekannt entgegen. An die Kenntniß dieser Namen knüpfen sich die Studien über den Kunstcharakter und die Stileigenthümlichkeiten dieser Künstler, und die römischen Kunstkenner strebten nach der Fähigkeit, den Meister eines Werkes aus den Stileigenthümlichkeiten zu erkennen, und wie Statius von Nonius Vindex, dem Besitzer des lysippischen Herakles Epitrapezios sagt: Kunstwerke ohne Künstlerinschrift dem Meister nach richtig zu bestimmen (et non inscriptis auctorem reddere signis).

Nun ist es in Hinsicht auf die Aufgaben, welche der nach Rom übergesiedelten und für Rom arbeitenden griechischen Kunst erwuchsen, von der größten Wichtigkeit festzustellen, auf welche Classen von Monumenten, namentlich aber auf die Werke welcher kunstgeschichtlichen Epochen sich ganz besonders die Liebhaberei der Römer und die Schätzung der römischen Kenner richtete. Bei der Forschung über diesen Punkt ist es von Bedeutung sich zu erinnern, die Werke welcher Meister und Perioden in überwiegender Zahl in Rom vertreten waren, denn es versteht sich ganz von selbst, daß der in Rom im öffentlichen und Privatbesitz aufgehäufte Denkmälervorrath der Liebhaberei und dem Kunstsinn wesentlich seine Richtung bestimmte. Ein Rückblick auf die Geschichte der römischen Kunsterwerbungen aber zeigt uns, daß in der Zeit bis auf die ersten Kaiser neben Denkmälern der archaischen Kunstübung fast ausschließlich Kunstwerke aus den beiden großen Blütheperioden der griechischen Kunst, namentlich aber wieder solche aus der des Skopas, Praxiteles und Lysippos in Rom angesammelt waren, während die Periode des Phidias und Polyklet, schon weil die großen Hauptwerke derselben, die Goldelfenbeinkolosse nicht versetzt werden konnten, verhältnißmäßig weniger zahlreich und durch weniger hervorragende Leistungen, und die Kunst der hellenistischen Epoche nur durch einzelne Werke in Rom vertreten war. Die Consequenzen dieser Thatsache für die vorwiegende Richtung des römischen Kunstgeschmackes liegen in schriftlichen Zeugnissen klar zu Tage; neben einer nicht blos bei Augustus und später bei Hadrian, sondern auch in weiteren Kreisen des römischen Publikums hervortretenden, zum Theil, aber gewiß nicht durchaus affectirten Liebhaberei für die archaische Kunst concentrirt sich in der frühern Zeit, bis über die ersten Kaiser hinaus, die Schätzung fast ganz auf die Schöpfungen der beiden Perioden der höchsten Kunstentwickelung. Aber in noch ungleich höherem Maße als in den Schriften der Römer treten uns diese Consequenzen aus den in Rom entstandenen Kunstwerken selbst entgegen, „das römische Kunstbedürfniß, sagt Hermann, verhielt sich gegen die Stoffe gleichgiltiger (dies ist freilich

nur insofern wahr, als Rom den Künstlern weniger neue Stoffe bot), verlangte dagegen den Formenadel und die Eleganz der Höhezeit, an deren Werken es zunächst erwacht und gebildet worden war.“ Und gleichwie der Besitz von Werken eines Phidias, Polyklet, Myron, Praxiteles und Lysippos das höchste Ziel des Strebens der römischen Kunstliebhaber war, so ist es bezeugt, daß sich die nachahmende Fälschung ganz besonders an die Schöpfungen dieser Meister hielt, und so besitzen wir unter den auf uns gekommenen Kunstwerken der römischen Perioden massenhafte Beweise für den Satz, daß die Schöpfungen der beiden Blütheperioden der griechischen Kunst und insbesondere wieder diejenigen der jüngern Blüthezeit als Vorbilder und als Normen die Kunstproduction in Rom, namentlich diejenige der früheren Zeiten, anregten, bestimmten und regelten, während in den späteren, namentlich nachdem die tyrannische und prunkende Kaiserherrschaft ähnliche Grundlagen der Kunstproduction geschaffen hatte, wie sie an den Diadochenhöfen vorhanden waren, die mehr und mehr hervortretende eigenthümlich römische Kunst sich den Vorbildern aus der makedonisch-hellenistischen Zeit anschloß. Obwohl dieser Satz durch alles Vorhergehende logisch begründet erscheinen wird, so soll derselbe doch nicht ohne thatsächliche und historische Begründung bleiben; im Gegentheil wird die ganze folgende Darstellung der griechischen Kunst unter römischer Herrschaft auf das Streben gegründet sein, für diesen Satz die geschichtlichen Beweise zu liefern. Derselbe mußte aber hier im voraus ausgesprochen werden, weil er den festen Halt und den Maßstab der Betrachtung und Beurteilung der Leistungen der griechischen Kunst in dieser Periode ihres Nachlebens enthält und darbietet, weil er sowohl dasjenige erklärt, was an den Werken dieser Zeit löblich und bewunderungswerth ist, wie auch begreiflich macht, daß der Kunst bei aller technischen Meisterschaft, bei allem erfolgreichen Streben nach dem Adel und der reinen Schönheit der Form dennoch allermeist die Frische der Originalität abging, ja daß ihr fast die Möglichkeit der Originalität, namentlich der Originalität der Erfindung entzogen war. Denn wenn Hermann mit Recht hervorhebt, daß die griechische Kunst in Rom „unter dem Einflusse und vor den Augen eines Publikums von Kunstverständigen geübt ward, die, ohne selbst ausübende Künstler zu sein, doch Urteil und Auswahl genug besaßen, um die Kunst wenigstens äußerlich auf dem Niveau der ererbten Schönheit und Würde zu erhalten“, so folgt hieraus, daß dieses Publikum, und zwar um so mehr, je mehr es ein Publikum von Kennern war, oder je mehr Kenner es unter sich zählte, den Maßstab zur Würdigung neuer Leistungen nicht aus einem eigenen, eingeborenen, genialen Gefühl für die Kunst, nicht aus einem natürlichen und originellen mit dem Leben selbst wie in Griechenland zusammenhangenden Kunstbedürfniß entnahm, sondern aus dem, was als musterhaft und meisterhaft auf dem Wege historischer und technischer Studien erkannt worden war. So durchaus fähig uns das römische Publikum erscheinen muß, eine neue Leistung der Kunst zu würdigen, welche sich wetteifernd an ein Muster der classischen Entwickelungszeit anlehnt, so wenig befähigt und geneigt stellt es sich uns dar, eine neue, über die classischen Vorbilder hinausstrebende, diesen widersprechende Schöpfung zu schätzen und ein auf neue Entwickelung bewußt gerichtetes Streben zu befördern.

Was endlich die Perioden der griechischen Kunst in Rom bis zur Verfallzeit anlangt, so können wir ihrer höchstens zwei unterscheiden, eine frühere, welche



die letzten Zeiten der Republik und die ersten des Kaiserthums umfaßt, und eine zweite der Kaiserherrschaft bis auf Hadrian. In der erstern Epoche kann von einer eigentlich römischen Kunst noch so gut wie gar nicht die Rede sein, die griechische Kunst waltet innerhalb der oben bezeichneten, durch den Geschmack des römischen Publikums gezogenen Grenzen unbehindert und unbeschränkt, und ihre Aufgaben sind von den ihr im Vaterlande früher gestellten nicht grundsätzlich oder wesentlich verschieden. Erst mit der Befestigung der Kaiserherrschaft beginnt eine eigenthümlich römische Kunst sich zu entwickeln, welche je länger desto mehr an Boden und Ausdehnung gewinnt, in Folge dessen auch der Charakter der Aufgaben wesentlich verändert wird, welche der jetzt durchaus abhängig gewordenen Kunst gestellt werden. Die Porträtbildnerei, das historisch-realistisch Monumentale und die Decorationspracht bilden die Grundlage der zur Massenproduction im größten Maßstabe gezwungenen Kunst, und auf dieser stehn sieben Achtel aller Denkmäler, die wir aus der Zeit der Römerherrschaft besitzen, und die wir oft genug dadurch mißverstehn und unrichtig würdigen, daß wir sie als selbständige Schöpfungen betrachten, anstatt sie als das zu fassen, was sie in ihrer Mehrzahl sind, Decorationsarbeiten und Producte eines routinirten Kunsthandwerkes. Die näheren Belege hierfür sollen im Schlußcapitel dieses Buches beigebracht werden, hier ist schließlich nur noch hervorzuheben, daß eben vermöge der nie hoch genug anzuschlagenden Routine und der sich aus der frühern bessern Zeit vererbenden Tradition das griechisch-römische Kunsthandwerk sich Jahrhunderte lang so ziemlich auf derselben Höhe zu halten vermochte, und zwar so, daß, wenngleich wir bei genauerer Kritik der Monumente allerdings im Stande sind, ein Werk der augusteïschen Zeit von einem solchen aus der Zeit Hadrians zu unterscheiden, dennoch zu einer Unterscheidung zweier Perioden innerhalb dieses Zeitraums keine Nöthigung vorliegt, da die Übergänge von dem einen Abschnitte der Nachblüthe der griechischen Kunst in Rom in den andern durchaus allmählich sind. In Allem, was die griechisch-römische Kunst — und auf diese mit Anschluß der eigentlich römischen haben wir unser Hauptaugenmerk zu richten — zwischen der Zeit ihrer Übersiedelung nach Rom und derjenigen Hadrians hervorbrachte, ist wohl eine Abstufung vom Besseren zum Schlechteren, nicht aber irgend ein specifischer Unterschied nachweisbar. Erst nach Hadrian beginnt der eigentliche Verfall der Kunst, auch im Formellen und Technischen, welcher dann mit raschen und leicht sichtbaren Schritten dem völligen Untergange entgegenführt, dessen Geschichte wir uns in dem letzten Buche unserer Betrachtungen zu vergegenwärtigen haben werden. Dieses sechste Buch aber sei dem Nachleben der griechischen Kunst in Rom und unter römischer Herrschaft und einer Übersicht der römischen durch die griechische gebildeten Kunst etwa von der 156. Olympiade an bis auf Hadrian gewidmet.

Erstes Capitel.

Die Künstler der 156. Olympiade und die Übersiedelung der griechischen Kunst nach Rom; die neuattische Kunst.

„In der 156. Olympiade, sagt Plinius (34, 51. SQ. Nr. 2206), erhob sich die Kunst auf's Neue; damals lebten die, freilich den früheren untergeordneten jedoch als tüchtig anerkannten Künstler: Antaeos, Kallistratos, Polykles der Athener, Kallixenos, Pythokles, Pythias, Timokles [7])." Es ist schon in der Einleitung darauf hingewiesen, daß mit Brunn das plinianische Datum Ol. 156 auf den Zeitpunkt zu beziehn sei, in welchem aller Wahrscheinlichkeit nach der Einfluß der griechischen Kunst in Rom zur unbedingten Herrschaft gelangte, und daß der Aufschwung der Kunst um diese Zeit von ihrer Übersiedelung nach Rom und von der Förderung abzuleiten sei, welche ihr von Rom aus zu Theil wurde. Die Zahl der in Rom angesammelten griechischen Kunstwerke war um die Zeit schon beträchtlich angewachsen; Marcellus' Triumph über Syrakus fällt mehr als ein halbes Jahrhundert früher, und ebenso war in Rom bereits Alles aufgestellt, was aus der capuanischen Beute des Fulvius Flaccus, aus der tarentinischen des Fabius Maximus, aus der griechischen des Quinctius Flamininus, aus der ambrakischen des Fulvius Nobilior, was aus den Triumphen des L. Scipio und des Paullus Aemilius, ja auch das, was aus Mummius' Eroberung Korinths stammte. In diese Zeit aber fallen nun die ersten von griechischen Architekten aufgeführten Bauten in Rom, nicht allein die verschiedenen Tempel, welche die Porticus des Metellus (später Porticus der Octavia genannt) vereinigte, sondern wenig später (um 621—622 Roms, 133—132 v. u. Z.) auch der Marstempel des Brutus Gallaecus, in welchem der Ares und die Aphrodite des Skopas aufgestellt wurden, beide Bauten besorgt von dem Architekten Hermodoros. Da wir nun wissen (vgl. Plin. 36, 35. SQ. Nr. 2207) [8]), daß von den oben aus Plinius genannten Künstlern der 156. Olympiade Polykles der Athener die Statue des Juppiter in dem metellischen Juppitertempel, und eine im metellischen Gebäudecomplex aufgestellte Junostatue verfertigte, so ist es eine fast unvermeidliche Annahme, daß dieser Polykles im Solde und Auftrage des Metellus arbeitete; da ferner an beiden genannten Statuen neben Polykles ein Künstler Dionysios, sein Neffe (s. Anm. 8) thätig war, so lernen wir hier einen zweiten von Metellus nach Rom gezogenen oder in Rom beschäftigten griechischen Bildner kennen; weiter aber kennen wir einen Bildner Timarchides als Vater des eben genannten Dionysios und wissen, daß von ihm eine Statue des Apollon mit der Kithara in dem der Porticus des Metellus benachbarten Apollontempel war. Wir können mithin kaum zweifeln, daß auch dieser Künstler zu der Genossenschaft der für Metellus beschäftigten Künstler gehörte. Obgleich wir demnach von den hier genannten Künstlern nur Polykles, den Pausanias Schüler eines unbekannten Stadieus nennt, unter den bei Plinius aus der 156. Olympiade datirten finden, so sind wir doch berechtigt auch Timarchides d. ä. und Dionysios als der für Metellus beschäftigten Künstlergruppe angehörend, eben so zu datiren und können aus anderen Quellen (s. SQ. Nr. 2208—13) die Zahl der in diese Zeit fallenden Künstler noch um zwei



verstärken, indem ein jüngerer Timarchides und ein Künstler Timokles als die, so viel wir wissen, fast ständig zusammen arbeitenden Söhne des Polykles bezeugt werden. Die uns bekannten Werke dieser letzteren standen freilich in Griechenland, weswegen es zweifelhaft ist, ob auch sie mit ihrem Vater Polykles und mit Dionysios, dem Sohn des ältern Timarchides, Polykles' Bruder, eine Zeit lang in Rom thätig gewesen sind. Dieses von den anderen Künstlern der 156. Olympiade anzunehmen liegt nahe, läßt sich aber freilich nicht beweisen; verzichten wir aber auch auf diese Annahme, so bleibt immer die Thatsache stehn, daß das Wiedererwachen griechischer, in erster Linie attischer Kunstübung durch die Thätigkeit für Rom, wenn nicht bewirkt, so doch gefördert worden ist und daß die für Metellus arbeitenden Künstler den Reigen derjenigen Künstler eröffneten, welche in Rom und für Rom arbeitend die Werke hervorbrachten, welche auch uns einen neuen Aufschwung der griechischen Kunst unter römischem Schutze vor die Augen stellen.

Ehe wir uns zu diesen Werken wenden, die eine näher eingehende Besprechung erfordern, sind über die eben genannten Künstler noch einige für den Charakter der Kunst in dieser Periode nicht ganz unwichtige Notizen nachzutragen. Von einem Künstler Polykles berichtet Plinius, er habe eine berühmte Statue eines Hermaphroditen gebildet. Nun gab es zwei Künstler dieses Namens, nämlich außer dem hier in Rede stehenden noch einen ältern, wohl gleichfalls athenischen Meister, den Plinius in Ol. 102 datirt und dem er ein Porträt des Alkibiades beilegt. Zwischen diesen beiden Künstlern ist die erwähnte Hermaphroditenstatue streitig. Diejenigen, welche sie dem jüngern Meister zusprechen [9], machen nicht ohne Grund geltend, daß eine so üppige Bildung wie die der Hermaphroditen in der Zeit vor der vollen Entwickelung der jüngern attischen (skopasisch-praxitelischen) Kunst auffallend und sogar recht unwahrscheinlich sei. Denn üppig ist in der That die künstlerische Darstellung der Hermaphroditen, welche, aus dem orientalischen, besonders auf Kypros vertretenen Cultus der Aphrodite hervorgegangen und ihrem Begriffe nach die Verschmelzung der zeugenden mit der empfangenden Seite der Natur in ein zweigeschlechtiges Einzelwesen darstellend, in der bildenden Kunst fast gänzlich von aller mythischen und Cultusgrundlage abgelöst und als phantastische Zwitterwesen behandelt worden sind, in deren Darstellung es die Hauptaufgabe war, die Formen des männlichen mit denen des weiblichen Körpers in ein neues und unerhörtes, dennoch aber natürlich oder naturmöglich scheinendes Ganze zu verschmelzen [10]. Auf keinen Fall kann diese Aufgabe der Kunst vor dem peloponnesischen Kriege zugeschrieben werden, und wenn man den berühmten Hermaphroditen des Plinius dem ältern Polykles zuschreibt, so würde dieser wohl auch als der erste Künstler gelten müssen, welcher sich an eine solche Bildung wagte. Bei dem jüngern Polykles ist eine solche Annahme selbstverständlich unnöthig und bei ihm würde es sich einfach um das handeln, was wörtlich in Plinius' Zeugniß steht, um eine berühmte Statue, in welcher füglich die ohne Zweifel besonders in der hellenistischen Periode raffinirt durchgebildete Hermaphroditengestaltung in einem vorzüglichen Exemplar gegeben wäre. Nach inneren Gründen wird man nach dem Gesagten sich geneigt fühlen für die Ansprüche des jüngern Polykles auf dieses Werk sich zu entscheiden; äußere Gründe dagegen, nämlich die Stelle, an der Plinius des Werkes gedenkt, scheinen es allerdings wahrscheinlich zu machen, daß er von dem ältern Meister rede [11], nur daß es dahingestellt

bleiben muß, ob er dabei nicht eine Verwechselung begangen hat. Ohne deshalb den berühmten Hermaphroditen aus der Reihe der Werke der neuattischen Schule gradezu zu streichen, kann man ihn doch nicht mit dem Gefühle der Sicherheit zur Charakteristik dieser Schule verwerthen. Aus seinen schon oben kurz verzeichneten, näher nicht bekannten Werken, ferner einem Herakles und einer vielleicht ihm beizulegenden Musengruppe [12]), lernen wir den jüngern Polykles als einen auf idealem Gebiete thätigen Meister kennen, dem wir aber schon vermöge der ihm mit Sicherheit beizulegenden Gegenstände, welche vor ihm unzählige Male bearbeitet worden sind, schwerlich hervorragende Erfindsamkeit zuzusprechen haben werden.

Von seinem Mitarbeiter an den beiden Statuen in der Porticus des Metellus, Dionysios, sowie von dessen Vater, dem ältern Timarchides, kannten wir bisher keine als die oben angeführten Werke, und von den beiden Söhnen des Polykles, Timokles und Timarchides, waren uns nur drei, wie schon bemerkt, in Griechenland selbst aufgestellte Arbeiten bekannt, eine athletische Siegerstatue in Olympia, eine Statue des bärtigen Asklepios und eine solche der kampfbereiten oder sich zum Kampf anschickenden Athena, deren Schild, charakteristisch genug für die Epoche, ausdrücklich als nach demjenigen der Parthenos des Phidias copirt genannt wird. Die beiden letztgenannten Werke standen in Elateia in Phokis, und die Athena ist mit Wahrscheinlichkeit auf einer Bronzemünze dieser Stadt [13]) nachweisbar, welche die Göttin mit heftigen Schritten und gefällter Lanze vorschreitend darstellt.

Zu diesen uns bis auf das schwache Abbild auf der eben angeführten Münze nur litterarisch bekannten Werken der hier in Rede stehenden Künstlerfamilie gesellt sich neuestens die von Dionysios und Timarchides d. j. (also von zwei Vettern) gemeinsam gearbeitete delische Ehrenstatue des Römers C. Ofellius Ferus (s. Anm. 8). Diese Statue, welche Homolle um das Jahr 167 v. u. Z. datirt, ist ohne Kopf, mit abgebrochenem rechtem Vorderarm und ohne Füße auf uns gekommen und wird von dem Herausgeber als ein nicht verächtliches, ja als ein gutes Stück Arbeit einer freilich mehr sorgfältigen als originalen Künstlerhand bezeichnet. Dabei hat derselbe jedoch nicht bemerkt, daß die Statue, der er ein aus dem Modell geflossenes banales Stellungsmotiv und eine rundliche, etwas weichliche, routinirte Formgebung zuspricht, wenngleich keine einfache Copie, so doch eine sehr getreue Nachahmung des Hermes des Praxiteles ist, der nur das Dionysoskind fehlt und bei welcher die Anordnung der hier auf der linken Schulter aufliegenden Chlamys verändert erscheint. Wenn hiernach das Urteil des Herausgebers über die Stellung nicht gerechtfertigt erscheint, reicht eine Lichtdruckabbildung nicht aus, um zu beurteilen, in wie weit dasjenige über die Formgebung gerecht sei oder wie viel etwa von der zarten und schwellenden Weichheit des Originals in die Nachahmung hinübergegangen sein mag.

Wenden wir uns nun zu denjenigen Künstlern und Werken, die für uns den Ruhm der neuattischen in Rom arbeitenden Kunstschule vertreten.

Ehe die Namen dieser Künstler aufgezählt und ihre Werke besprochen werden, ist zu bemerken, daß für keinen derselben eine directe und ausdrückliche Zeitbestimmung vorliegt, und daß ihrer mehre einzig und allein aus den mit Inschriften versehenen Werken selbst bekannt sind. Für einige Künstler läßt sich aus verschiedenen Umständen auf das Datum ihrer Wirksamkeit schließen, bei anderen vermögen wir die Lebenszeit nur vermöge des palaeographischen Charakters (der



Buchstabenformen) der Inschriften zu bestimmen, und zwar, da dieser Charakter sich nicht in kleinen Zeiträumen etlicher Jahre, kaum der Jahrzehnte in sicher erkennbarer Weise ändert, immer nur ungefähr, d. h. höchstens innerhalb des Zeitraums eines Menschenalters. Im Allgemeinen jedoch dürfen wir annehmen, daß keiner dieser Künstler früher als in das letzte Jahrhundert v. u. Z., und keiner später als in den Beginn der Kaiserherrschaft anzusetzen sei. Die Künstler nun, um die es sich handelt, und über die und deren Werke hier zunächst nur das Thatsächliche zusammengestellt wird, während über den Charakter ihrer Kunst im folgenden Capitel im Zusammenhange gehandelt werden soll, sind diese:

1. Apollonios, Nestors Sohn von Athen, der Meister des sogenannten Torso vom Belvedere nach der Inschrift am Felsensitze dieser Statue. Sein Name soll noch in zwei anderen Inschriften wiederkehren, jedoch ist die Angabe verdächtig [14]), dagegen unterliegt es nur geringem Zweifel, daß die Nachrichten über eine Goldelfenbeinstatue des Juppiter Capitolinus, welche ein Künstler Apollonios nach dem Brande des Tempels unter Sulla arbeitete [15]), sich auf unsern Meister beziehn, der dann möglicherweise auch die uns in dem berühmten Torso im Vatican erhaltene Heraklesstatue in Sullas Auftrage verfertigte [16]). Die Zeit dieses Apollonios würde danach etwa zwischen die Jahre 84 v. u. Z. (in diesem Jahre, 670 Roms brannte der alte Tempel ab, Sulla starb 79) und 69 v. u. Z. (in diesem Jahre, 685 Roms wurde der neue Tempel geweiht) fallen. Uns interessirt Apollonios außer als einer der damaligen Wiederhersteller der Goldelfenbeinbildnerei, von der noch weiter unten die Rede sein wird, namentlich durch sein uns erhaltenes Werk, den berühmten Heraklestorso im Belvedere des Vatican Fig. 141, der unter dem Papst Julius II. im Campo del Fiore gefunden wurde, wo das Theater des Pompeius stand, zu dessen plastischem Schmuck er einstmals gehört haben mag [17]). Über die Bedeutung und die wahrscheinliche Restauration des Fragments ist von einer Reihe bedeutender Männer Mancherlei geschrieben worden [18]), ohne daß bisher über diese Dinge Einigkeit zu erzielen gewesen wäre. Da aber das künstlerische Urteil über das Werk mit der vorauszusetzenden Ergänzung desselben wesentlich zusammenhangt, so muß auf die Geschichte der Auffassung und der Restaurationsprojecte des Torso, wenn auch nicht auf jedes der letzteren, etwas näher eingegangen werden. Winckelmann, der von dem Torso eine begeisterte Beschreibung giebt, wollte in demselben einen in himmlischer Verklärung ruhenden Herakles erkennen, eine Ansicht, von der noch neuestens z. B. Friederichs sagt, daß sie, wie man auch die Figur restauriren möge, unzweifelhaft richtig sei, obwohl doch schon der rauhe Felsensitz des Heros uns einen irdischen Schauplatz bestimmt genug vor die Augen stellt. Heyne dagegen glaubte den Torso als eine Nachbildung des Herakles Epitrapezios des Lysippos (oben S. 108) erklären zu können, und auch diese Ansicht hat, wenngleich bald so, bald so modificirt, bis in die neueste Zeit manche Anhänger gefunden, obwohl grade ihr die allermeisten Gründe entgegenstehn und eine Vergleichung dessen, was wir über den Epitrapezios wissen, mit dem, was wir im Torso vor Augen haben, bei einigermaßen genauer Prüfung zeigt, daß der Charakter beider Werke grundverschieden ist, und daß der Torso nun und nimmer nach Maßgabe des Epitrapezios ergänzt werden kann [19]). Eine dritte ganz verschiedene Ansicht stellte Visconti auf, welcher meinte, der Herakles sei mit einer weiblichen Figur (Visconti dachte an Hebe) gruppirt gewesen und zwar wesentlich so, wie ihn eine

Gemme mit dem Namen des Teukros in Florenz [20]) darstellt. Auch diese Ansicht fand eine Zeit lang lebhaften Anklang, Männer wie Müller, Welcker und Raoul-Rochette stimmten ihr zu, und man stritt hauptsächlich nur noch um den Namen,

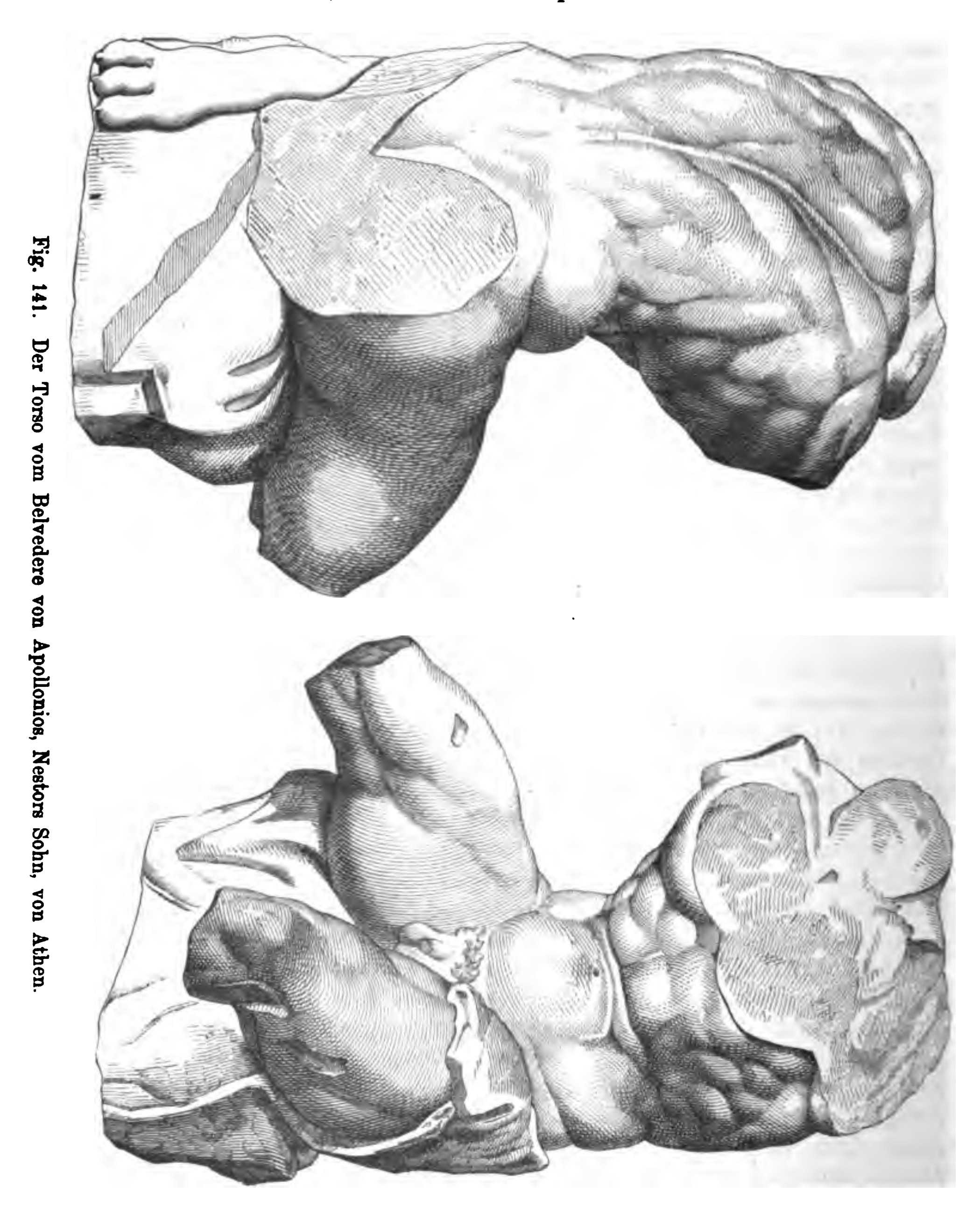


Fig. 141. Der Torso vom Belvedere von Apollonios, Nestors Sohn, von Athen.

welchen man der mit Herakles gruppirten weiblichen Figur beilegen sollte. Allein als der englische Bildhauer Flaxman im Jahre 1793 nach dieser Annahme ein Modell herzustellen suchte, ergaben sich große Schwierigkeiten, denen man nur

durch die im höchsten Grade unwahrscheinliche Annahme begegnen konnte, die Gruppe habe in einer Nische gestanden, und eine gleiche Erfahrung machte bei ähnlichem Versuch im Jahre 1845, wie uns O. Müller und Hettner mittheilen[21]), der dänische Bildhauer Jerichau; „es war in der Gruppirung keine einzige Stellung (des lebenden Modells) möglich, welche nicht der in der Statue angegebenen Lage der Rückenmuskeln schnurstracks widersprochen hätte.“ Diese Thatsache allein genügt, um die Unrichtigkeit der ganzen Annahme darzuthun, und nur das Eine verdient noch bemerkt zu werden, daß die Gemme des Teukros um so weniger als Grundlage der Restauration des Torso gelten kann, je weniger sich aus ihr die rauhe Stelle außen am linken Knie des Torso erklärt, von der als dem unzweifelhaften Berührungspunkte eines fremden Gegenstandes die ganze Gruppenannahme ausgegangen ist; denn in der Gemme des Teukros steht das junge Weib dem Helden grade gegenüber, ohne den linken Schenkel desselben auch nur entfernt zu berühren. Wenn also die von Visconti vorgeschlagene Gruppirung sich nicht halten läßt, so wird schwerlich überhaupt ein Anlaß vorhanden sein, eine zweite Figur mit dem Herakles zu verbinden[22]), derselbe wird vielmehr mit Winckelmann sicherlich als allein ruhender, aber sicher nicht, wie Winckelmann glaubte, als ein verklärter, an Zeus' Mahle ruhender zu betrachten sein. Dem widerspricht außer dem Felsensitze, von dem schon oben gesprochen ist, künstlerisch betrachtet besonders der Umstand, daß der Torso in seinen Formen unverkennbar den Charakter der Abspannung, der Ermattung und Erschlaffung zeigt, welcher sich mit einer Situation des zur mühelosen Göttlichkeit verklärten Heros ganz gewiß nicht verträgt[23]). Dieser Charakter der Abspannung und Erschlaffung, welchen neuestens Petersen (s. Anm. 18) so weit verkennt, daß er läugnet, es könne von Ruhe in diesem Körper die Rede sein, und von einer schwungvollen Wendung des Oberkörpers redet, steht nun auch dem Ergänzungsvorschlag dieses Gelehrten entgegen, welcher sich bei oberflächlicher Prüfung mit der Gliederlage einigermaßen zu vertragen scheinen mag. Nach dieser Ansicht soll ein lyraspielender Herakles zu erkennen sein. „Die Linke faßte das äußere der beiden Hörner der [auf dem über den linken Schenkel gezogenen Zipfel des Löwenfells ruhenden großen] Leier oder ruhte auf dem Steg derselben; die Rechte dagegen griff in die Saiten und das Haupt war so gewandt, daß der Gesang des Mundes mit den Tönen der Leier vereint nach oben dringt. An dem rechten [lies: linken] Schenkel lehnte vermuthlich die Keule.“ Daß hierbei das linke Bein angezogen nicht gestreckt sein müßte, wie es bei den von Petersen als Parallelen angeführten Kunstwerken der Fall ist, hat derselbe übersehn. Einer früher aufgetauchten Annahme aber, der rechte Arm der Statue habe über ihrem Haupte geruht, wird durch die Lage der Musculatur widersprochen. Diese Lage der Musculatur soll nach dem von Hettner mitgetheilten Urteil von Jerichau und dem bei dessen Versuchen ebenfalls anwesenden Cornelius nur eine Restauration zulassen. Neben dem linken Schenkel und an diesen angelehnt stand die Keule, auf welche der Held die linke Hand stützt, während er den Oberkörper nach rechts hinüberbiegt und in der rechten den Becher hält. Diese letztere Annahme ist schwerlich durch irgend Etwas zu rechtfertigen, und es scheint ihr außer der durch sie gewiß nicht motivirten starken Beugung des Körpers nach rechts die Bewegung in der rechten Schulter zu widersprechen, in welcher ein nicht unbeträchtlicher Zug des Armes nach vorn erkennbar ist. Es ist freilich ein gar mißliches Ding um die Ergänzung



verlorener Glieder bei einem solchen Werke, indem die Richtung und Bewegung der erhaltenen Theile schwerlich eine einzige Lage und Thätigkeit des verlorenen Gliedes ausschließlich möglich machen und eine sehr kleine Veränderung in der Muskellage sehr weit reichende Consequenzen für die Gliederlage haben kann; nichts desto weniger scheint, wie wiederholte und auch in Anwesenheit eines Bildhauers angestellte Modellversuche den Verf. gelehrt haben, Stephani [24]) im Wesentlichen das Richtige getroffen zu haben, indem er Jerichaus Restauration folgendermaßen modificirt: „Nehmen wir an, daß Herakles in der Linken nicht die Keule, sondern einen Stab gehalten habe, der länger war, als die Keule füglich sein konnte, und daß von ihm jener Ansatz herrühre [25]), so konnte dieser Stab so gerichtet sein, daß sich sein oberes Ende, auf welchem die linke Hand oder der linke Vorderarm ruhte, dem Kinn näherte [?]. Während so der linke Ellenbogen hoch gehalten und vorwärts gewendet war, wurde der Stab weiter unten auch von der rechten Hand gehalten, so jedoch, daß der Ellenbogen nach unten gerichtet war, ohne den Schenkel, der keinen Ansatz zeigt, zu berühren [26]).“ Von dem Kopfe sagt Stephani mit Recht, er habe nicht auf der Spitze des Stabes (der Keule) oder auf der Hand geruht, zweifelhafter aber ist, ob er mit Recht annimmt, der Held habe sein Haupt, „nachdem er es eine Zeit lang in stummem Schmerz auf dieser Stütze hatte ruhen lassen, noch ein Mal mühsam erhoben und habe in banger Verzweiflung seitwärts zum Himmel, zu seinem Vater Zeus aufgeblickt, damit er helfe in der furchtbaren Noth“; denn das Haupt scheint eher ruhig in einer mittlern Erhebung gehalten gewesen zu sein und wird in dieser Lage eine vollkommen günstige Ansicht bei der Betrachtung der Statue von vorn, auf welche sie hauptsächlich berechnet ist, dargeboten haben.

Nach dieser Auffassung also würde uns die Statue, lysippischen Motiven folgend, den von schwerer Arbeit ermattet ruhenden Helden zeigen. Ob Lysippos grade diese Composition geschaffen habe, steht dahin, die Motive aber liegen in den oben S. 108 besprochenen, in Gemmennachbildungen, wenngleich nur ungenau überlieferten Statuen, und vorlysippisch ist auch das Grundthema sicher nicht: die höchste Heldenkraft in der Ermattung. Auf dieses Thema des Torso und auf sein Verhältniß zur Formgebung wird im folgenden Capitel bei der künstlerischen Würdigung dieses Werkes zurückzukommen sein.

2. Ein anderer Apollonios, Sohn des Archias, von Athen ist bekannt als Künstler einer in Herculaneum gefundenen Bronzebüste, die man früher ohne Grund für ein Porträt des Augustus erklärte, während man sie jetzt als eine interessante Wiederholung des Kopfes der Doryphorosstatue des Polyklet (Bd. I, S. 389) erkannt hat; in die Zeit des Augustus aber gehört das Kunstwerk nach den Buchstabenformen der Inschrift, und kaum wird sich zweifeln lassen, daß in der That der Künstler damals lebte, wobei freilich sein Verhältniß zu einem bedeutend ältern Apollonios, ebenfalls dem Sohn eines Archias von Marathon, den uns eine in Athen gefundene Inschrift kennen lehrt (s. SQ. Nr. 2218 mit Anm.), unaufgeklärt bleiben muß. Die Ansicht aber, daß die Inschrift der Büste eben diesen ältern Apollonios angehe, so daß die Büste nur für spätere Copie nach diesem ältern Meister zu halten wäre, hat schon dem Gegenstande nach, der ja selbst ein älteres Werk wiederholt, so gut wie gar keine Wahrscheinlichkeit für sich. Endlich kehrt der Name Apollonios ohne Vatersnamen noch zweimal wieder, erstens als Inschrift von zweifelhafter Echtheit an einem geringen Exem-



plar des viel wiederholten jugendlichen, weineinschenkenden Satyrn (vgl. Denkm. d. a. Kunst II, Nr. 459) in der Sammlung des Lord Leconfield zu Petworth[27]), welche nicht einmal als Künstlerinschrift formulirt ist, und zweitens allerdings als Künstlerinschrift (Ἀπολλώνιος ἐποίει) an einer Apollonstatue von geringerer Arbeit, welche in den Ruinen von Hadrians Villa bei Tivoli gefunden wurde und sich jetzt in der Sammlung Despuig auf Majorca befindet[28]). Doch ist die Echtheit auch dieser Inschrift wenigstens nicht unbestritten[29]), es ist also, wenigstens vor der Hand weder mit der einen noch mit der andern dieser Inschriften etwas zu machen.

3. Kleomenes[30]). Einen Künstler Kleomenes, von dem sich in der Sammlung des Pollio Asinius Marmorstatuen von Thespiaden, d. h. wahrscheinlich von weiblichen Gestalten aus dionysischem Kreise, nicht Musen[31]) befanden, nennt Plinius ohne nähere Angaben des Vaters des Künstlers, seiner Zeit und seines Vaterlandes. Diesen Kleomenes glaubte man bisher mit dem angeblichen Meister der berühmten s. g. Mediceischen Venus in Florenz identificiren zu dürfen, welchen die Inschrift an dieser Statue als Apollodoros' Sohn von Athen bezeichnet und als dessen Sohn man den Meister des s. g. „Germanicus" (s. unten) betrachtete, welcher in der Inschrift Kleomenes des Kleomenes Sohn genannt wird. Seitdem aber Michaelis[32]) über allen Zweifel festgestellt hat, daß die Inschrift der Mediceïschen Venus eine Erfindung des 17. Jahrhunderts (nicht die Erneuerung einer antiken Inschrift) sei, muß nicht allein die berühmte Statue aus der Reihe der Werke gestrichen werden, aus der man die Charakteristik der neuattischen Schule ableitet, sondern es fällt auch die Combination der Künstlerfamilie Kleomenes über den Haufen und es kann sich nur noch um die Frage handeln, ob man den Meister des s. g. Germanicus als den Sohn des bei Plinius genannten Kleomenes, oder als eben diesen Künstler betrachten will. Da jedoch Plinius nur einen Kleomenes kennt, während er, wo es sich um Künstler einer so nahen Vergangenheit handelt, Vater und Sohn wahrscheinlich unterschieden haben würde, wenn sie als solche gelebt hätten, so bleibt als wahrscheinlich ein einziger Kleomenes übrig, den Plinius, wie gesagt, ohne alle nähere Bezeichnung anführt und den wir als: Kleomenes, den Sohn des Kleomenes von Athen, aus der Inschrift der irrthümlich „Germanicus" genannten Statue im Louvre (unten Fig. 142) kennen. Indem auf diese Statue selbst im folgenden Capitel zurückgekommen werden soll, sei hier nur bemerkt, daß die Buchstabenformen der Inschrift auf die augusteïsche Zeit hinweisen, wonach es wahrscheinlich oder, wenn man die eben angedeutete Identification für richtig hält, gewiß wird, daß Kleomenes seine Thespiadenstatuen im Auftrage des Pollio Asinius selbst arbeitete[33]), eine Annahme, der Plinius gewiß nicht widerspricht. Hier sei nur noch über den Gegenstand bemerkt, daß die Statue, wenngleich gewiß nicht das Porträt des Germanicus so doch eben so sicher dasjenige eines vornehmen Römers aus der Periode der beginnenden Kaiserherrschaft ist, welchen der Künstler in der Haltung und im Costüm bekannter Statuen des Hermes Logios dargestellt hat.

Den Namen Kleomenes ohne nähere Bezeichnung findet man an dem untern Rande des runden s. g. Altars, der vielleicht als eine Basis gelten darf, mit einer Reliefdarstellung der Opferung der Iphigenia in der Uffiziengallerie zu Florenz. Es ist freilich von bedeutenden Autoritäten[34]) behauptet worden, die Inschrift (s. SQ. Nr. 2225) sei modern und Andere sind dem mit mehr oder weni-



ger Zweifel gefolgt, allein diese Behauptung ist dem Verf. bei genauer Prüfung des Monuments nicht stichhaltig erschienen und er muß für jetzt und eine erneute Untersuchung vorbehaltend es für irrthümlich erklären, die Buchstaben seien von den Beschädigungen und Brüchen des Randes, auf dem sie angebracht sind, nicht angegriffen, sondern ziehen sich um die Brüche und Beschädigungen herum, seien also erst zugesetzt, nachdem der Rand schon verletzt war, und können auch keine Erneuerung einer alten Inschrift sein. Das Thatsächliche schien mir vielmehr, daß die Inschrift, soweit sie sich durch Drucktypen wiedergeben läßt, so aussieht:

ΚΛΕΟΜΕΝΗΣ ΕΠΟΙΕΙ

so daß die Brüche des Randes das *O*, *E* und *Σ* und die eine Spitze des *M* im Namen und das *E* in *ἐποίει* allerdings getroffen haben und das *Π* in demselben Worte durch Verletzung der Oberfläche fast ganz verschliffen ist[35]). Es dürfte deshalb verfrüht sein, auch dieses Werk wie die Mediceische Venus aus der Liste der bei der Beurteilung der neuattischen Schule in Frage kommenden Werke endgiltig zu streichen, vielmehr einstweilen noch erlaubt erscheinen, dasselbe neben den Reliefen des Salpion und Sosibios mit in die Rechnung zu stellen.

4. Etwas älter als Kleomenes scheint ein Künstler C. Avianius Euander zu sein, den (s. SQ. Nr. 2227 f. mit der Anm.) M. Antonius als Sclaven aus Athen nach Alexandria brachte, von wo er als Gefangener nach Rom in den Besitz des M. Aemilius Avianianus kam, von dem er dann frei gelassen worden zu sein scheint (daher sein römischer Name C. Avianius). Er war mit Cicero befreundet, für welchen er Kunsteinkäufe besorgte, wird ferner von Horaz erwähnt und war unter Augustus als Restaurator thätig; wenigstens ergänzte er den Kopf der Artemis des Timotheos im palatinischen Apollotempel (oben S. 63). Der Scholiast zu Horaz giebt an, er sei Ciseleur und Bildhauer gewesen und habe viele schöne Werke gemacht, von denen wir aber nichts Näheres wissen. Dasselbe gilt von den Werken des

5. Diogenes von Athen, welcher nach Plinius' Angabe das Pantheon des Agrippa mit Karyatiden schmückte, die „wie wenig andere Werke geschätzt werden“. Auch arbeitete er die Giebelbildwerke oder die Statuen auf dem Giebel, die Akroterien dieses Gebäudes, „welche nur wegen der Höhe des Ortes weniger berühmt sind“. Hiernach steht das Datum des Künstlers, 729 Roms, 25 v. u. Z., fest. Daß von den Akroterienbildwerken nichts erhalten sei, wird allgemein anerkannt, von den Karyatiden aber glaubte man bis vor kurzem zwei zu besitzen, indem man als die eine die auch heute noch hoch geschätzte s. g. Karyatide im Braccio nuovo des Vatican ansprach, die andere, „welche sich bei aufmerksamer Betrachtung in allen Einzelheiten als das Seitenstück der erstern ergiebt“, in einer „durchaus vernachlässigten und durch falsche Restauration unkenntlich gemachten Statue im Hofe des Palazzo Giustiniani (abgeb. Gall. Giust. I, 124), in unmittelbarer Nähe des Pantheon“ suchte, „wodurch wenigstens die Vermuthung nahe gelegt wird, daß sie zu den einst in diesem Gebäude befindlichen gehöre“ (Brunn). Neuerdings ist aber von Stark (Arch. Zeitung 1866 S. 249 ff.) mit vollem Rechte geltend gemacht worden, daß unter den ohne Zweifel zwischen den Säulen des Pantheon aufgestellt gewesenen Karyatiden des Diogenes keineswegs zum



Gebälktragen bestimmte Figuren zu verstehn seien, wie es die beiden angeführten, den Koren des Erechtheion nachgebildeten Statuen sind, sondern dorische Tänzerinnen, dergleichen auch Praxiteles (s. oben S. 25 Nr. 8) dargestellt hat. Verlieren wir danach auch die Anschauung von Werken des Diogenes, in denen er als Nachahmer älterer Vorbilder erscheinen würde, so dürfte damit an seinem Kunstcharakter nicht viel geändert werden, denn es liegt wenigstens nicht eben fern, zu glauben, daß er sich in der Darstellung seiner tanzenden Karyatiden an das in Rom auf dem Capitol befindliche schon genannte praxitelische Vorbild angelehnt habe.

6. Wiederum im Wesentlichen gleichzeitig ist Glykon von Athen, dessen Werk der sogenannte Farnesische Herakles (unten Fig. 143) ist[36]). Dem Motiv nach ergiebt sich diese Statue wenigstens sehr wahrscheinlich als eine Nachahmung einer lysippischen Statue (oben S. 110), wenngleich dieses keineswegs durch die Inschrift *ΛΥΣΙΠΠΟΥ ΕΡΓΟΝ* an einer schlechten Wiederholung der Statue im Palast Pitti in Florenz (abgeb. b. Müller, Denkm. d. a. Kunst I, Nr. 151) bewiesen wird, da diese Inschrift ganz unzweifelhaft eine moderne Fälschung ist[37]).

7. Antiochos von Athen[38]) ist der Künstler einer Athenastatue in der Villa Ludovisi (unten Fig. 144), in deren Gewandfalte sein jetzt fragmentirter Name steht, in Buchstabenformen, welche ebenfalls ungefähr auf diese Zeit hinweisen. Diese durch falsche Ergänzungen leider sehr entstellte Statue ist nichts Anderes, als eine Copie der Parthenos des Phidias, und zwar eine der besten der auf uns gekommenen, wie im folgenden Capitel näher erörtert werden soll.

8. Kriton und Nikolaos von Athen nennen sich die Künstler einer in der Villa Albani befindlichen Kanephore, welche nebst einer zweiten und dem Fragment einer dritten in der Vigna Strozzi hinter dem Grabe der Caecilia Metella gefunden wurde, und über die später noch ein Wort zu reden sein wird.

9. Salpion von Athen ist der Künstler des unter dem Namen „das Taufbecken von Gaëta" bekannten bakchischen Marmorkraters mit Relief (unten Fig. 145), der nach den Buchstabenformen der Inschrift ebenfalls in diese Zeit gehört, und endlich ist

10. Sosibios von Athen der Künstler einer jetzt im Louvre befindlichen Marmoramphora mit ebenfalls bakchischem Relief von zum Theil archaistischen Formen (unten Fig. 146).

Ehe nach dieser Übersicht zu einer genauern Betrachtung der im Vorstehenden ausgezeichneten Hauptwerke dieser in Rom arbeitenden attischen Künstler und zu deren Würdigung übergegangen wird, muß noch bemerkt werden, daß in der Zeit, von der hier die Rede ist, d. h. im letzten vorchristlichen Jahrhundert auch in Attika selbst und in einigen anderen Orten Griechenlands einheimische Künstler thätig waren. Von der Familie des Polykles ist oben gesprochen worden, unter den übrigen Künstlern, deren Namen wir wenigstens aus Inschriften kennen[39]), sind die einzigen hervorragenden Eubulides und Eucheir, Vater und Sohn, zu denen nach Inschriften noch ein zweiter Eubulides, eines Eucheir Sohn, also wahrscheinlich der Enkel des erstern, zu rechnen sein wird. Eucheir nennt Pausanias als Künstler einer Marmorstatue des Hermes in Pheneos in Arkadien,

und auch Plinius führt ihn unter den Künstlern an, die Jäger, Bewaffnete, Betende und Opfernde gemacht haben, während er von Eubulides eine Statue namhaft macht, deren Gegenstand (digitis computans, ein an den Fingern Rechnender) sich wenigstens nicht mit voller Gewißheit feststellen läßt, obwohl der Gedanke an einen vortragenden Redner oder Philosophen nahe liegt[40]), bei welchem dann eine ganz besonders fein beobachtete und wiedergegebene Bewegung der Hand und der demonstrirend rechnenden Finger vorausgesetzt werden muß, welche größere Aufmerksamkeit erregte, als die Person des Dargestellten. Interessanter ist ein umfangreiches Werk desselben Meisters, welches Pausanias im innern Kerameikos zu Athen sah, und welches aus den Statuen des Zeus, der Athena Paeonia, der Musen, der Mnemosyne und des Apollon bestand und von Eubulides nicht allein gearbeitet, sondern auch geweiht war, wenn sich nicht Pausanias' den Weihenden und Verfertiger angehende Worte (s. SQ. Nr. 2238) auf den zuletzt genannten Apollon allein beziehn, was sehr wohl möglich ist. Man darf daher die Verfertigung eines so figurenreichen Weihgeschenkes in dieser Zeit in Athen nicht zu unbedingt als feststehend betrachten und nicht zu sichere Schlüsse über die damaligen Kunstzustände Athens darauf bauen. Die Werke der anderen, aus Inschriften allein bekannten Künstler bieten, soweit sich ihre Gegenstände (meistens Ehrenstatuen, zum Theil römischer Beamten) errathen lassen, kein so hervorstechendes Interesse dar, daß es geboten scheinen könnte, hier näher auf dieselben einzugehn. Wir wenden demnach unsere volle Aufmerksamkeit den erhaltenen Werken zu.

Zweites Capitel.

Die erhaltenen Werke und der Charakter der neuattischen Kunst.

Um den Charakter der neuattischen Kunst des letzten vorchristlichen Jahrhunderts allseitig gerecht zu beurteilen, fassen wir zuerst die von derselben dargestellten Gegenstände, sodann die Erfindung und endlich die Composition, Formgebung und Technik der Werke in's Auge.

Anlangend die Gegenstände der Darstellungen ist ein entschiedenes Überwiegen derjenigen, welche dem Idealgebiet angehören, unmöglich zu verkennen. Der bloßen Zahl nach mögen allerdings die meisten attischen Künstler mit der Anfertigung von Ehrenstatuen beschäftigt gewesen sein; allein erstens ist zu bemerken, daß diese am wenigsten freie Wahl der Künstler voraussetzt, daß sie sich vielmehr in einer Zeit, welche den Künstlern in Griechenland nur sehr geringe Beschäftigung und keine großen Aufträge gab noch geben konnte, als Mittel des Broderwerbs auffassen läßt, ähnlich wie im Großen und Ganzen unsere Porträtmalerei, und zweitens ist es noch sehr fraglich, wie viele von den nur inschriftlich bekannten Bildnern auf den Namen von Künstlern im eigentlichen und höhern Sinne überhaupt Anspruch haben, und ob wir dieselben nicht ihrer Mehrzahl nach eher als Steinmetzen oder Erzarbeiter handwerksmäßiger Art aufzufassen



haben. Bei denjenigen Männern wenigstens, von denen die Kunstgeschichtschreibung Notiz genommen hat, ist die Verfertigung von Ehrenstatuen nur selten, wogegen die idealen Gegenstände, namentlich die Darstellungen von Göttern und halbgöttlichen Wesen unbedingt in den Vordergrund treten, und zwar so, daß wir eine nicht unansehnliche Reihe derselben aufzählen könnten, die mit den Juppiterstatuen des Polykles und Apollonios beginnt und Statuen der Juno, des Apollo, der Latona, der Diana, der Pallas, der Venus, des Amor, des Hermaphroditen umfaßt, während neben ihr zwei Statuen des Herakles erscheinen, welche, obwohl ebenfalls dem Idealgebiet angehörend, doch hier wie früher von den Götterbildern getrennt werden mögen. Ferner zu nennen sind die Thespiaden-Bakchen des Kleomenes und die Karyatiden-Tänzerinnen des Diogenes, die wir wenigstens als idealisirte Figuren der Wirklichkeit ansprechen dürfen, und ein paar Porträts, unter denen das eine, der sogenannte Germanicus des Kleomenes, ebenfalls idealisirt, als ein Hermes Logios dargestellt ist. Ihrer Tendenz und der Wahl ihrer Gegenstände nach finden wir demnach die neuattische Kunst in Übereinstimmung mit der attischen Bildnerei von der Zeit vor Phidias an, und diese idealistische Richtung muß man als einen ersten bedeutsamen Zug im Charakter der attischen Kunst in Rom geflissentlich hervorheben.

Gehn wir sodann zur Prüfung der Erfindung in den Werken der neuattischen Künstler über, so muß zuerst hervorgehoben werden, daß eine Neuheit derselben in Beziehung auf die Gegenstände auf keinem einzigen Punkte gefunden werden kann; alle Gegenstände, welche die neuattischen Künstler bilden, sind längst vor ihnen dargestellt, und nicht allein dargestellt, sondern auch in höchster Vollkommenheit durchgearbeitet worden. Nachdem dies im Allgemeinen als ein zweiter wichtiger Charakterzug der neuattischen Kunst festgestellt ist, lohnt es die Mühe, über den Grad der Abhängigkeit der Künstler, die uns jetzt beschäftigen, von älteren Vorbildern aus schriftlichen Nachrichten und aus den erhaltenen Monumenten auch im Besondern so viel wie möglich zu sammeln, wobei sich folgende Ergebnisse herausstellen werden. Zuerst tritt uns die directe Nachbildung früherer, auch für uns nachweislicher Muster entgegen. Als Praxiteles' Eros aus Thespiae geraubt und nach Rom versetzt worden war, wurde an seiner Stelle eine Copie von der Hand des Atheners Menodoros aufgestellt (s. SQ. Nr. 2259); die Söhne des Polykles, Timokles und Timarchides, copiren bei ihrer Athena in Elateia den Schild der Parthenos des Phidias, und demgemäß liegt der Schluß, daß auch die Statue selbst von einem ältern Vorbilde, obgleich dies nicht die Parthenos ist, abhängig war, viel näher als die Annahme ihrer Originalität. Eine unmittelbare Copie der Parthenos ist, wie gesagt, die Athena des Antiochos; eine Nachahmung des Hermes des Praxiteles der C. Ofellius des Dionysios und Timarchides. Der Athener Diogenes lehnt sich in seinen Karyatiden für das Pantheon des Agrippa wenigstens wahrscheinlich an diejenigen des Praxiteles, und die Kanephoren des Kriton und Nikolaos wiederholen der Erfindung nach, vielleicht mit einigen Modificationen, Typen, wie sie Polyklet und Skopas aufgestellt hatten. Der Farnesische Herakles des Glykon scheint eine durchaus abhängige Nachbildung eines von Lysippos erfundenen Motivs zu sein, und daß von dem Torso des Apollonios ungefähr Ähnliches gelte, wird allgemein angenommen. In dem Relief des Sosibios (Fig. 146) sind einige Figuren nachgeahmt alterthümlich (archaistisch), die übrigen Figuren dieses Reliefs so gut wie diejenigen im Relief des Salpion (Fig. 145) sind



fast durchgängig unter den allerbekanntesten Darstellungen des bakchischen Kreises mehrfach, zum Theil vielfach nachweisbar, und daß diese Darstellungen von Salpions und Sosibios' kleinen Reliefen ausgegangen seien, wird man natürlich nicht annehmen wollen.

Diesen mehr oder weniger unzweifelhaften Nachbildungen uns bekannter Originale zunächst stehn diejenigen Darstellungen, deren Vorbilder wir allerdings nicht in einzelnen bestimmten älteren Werken nachzuweisen vermögen, während wir durchaus berechtigt sind, dieselben im Allgemeinen im Kreise namentlich der Kunst der zweiten Blüthezeit zu suchen. Dies gilt von dem sogenannten Germanicus des Kleomenes, welcher, wie schon früher bemerkt worden ist, seine vollständigen Analogien in einer Reihe von Statuen des Hermes (z. B. derjenigen in der Villa Ludovisi, abgeb. in den Denkm. d. a. Kunst II, Nr. 318) findet, die ihre Vorbilder in Werken der zweiten Blüthezeit der attischen Kunst haben. Und wenn man für diejenigen Statuen dieser Zeit, die einzig und allein aus einer flüchtigen Erwähnung ihres Gegenstandes bekannt sind, die Vorbilder in ebenfalls nur aus flüchtigen Notizen bekannten Werken der älteren Perioden nicht im Einzelnen nachzuweisen vermag, so wird hierfür bei der schon oben hervorgehobenen durchgängigen Übereinstimmung in den Gegenständen der hauptsächlichste Grund in unserer mangelhaften Kunde zu suchen sein. Am meisten Eigenthümlichkeit in Erfindung und Composition würde der Mediceïschen Venus zuzusprechen sein, wenn dieses in seiner Weise ausgezeichnete Werk überhaupt in den Kreis dieser Betrachtung gezogen werden dürfte, was nach dem im vorigen Capitel bei der Besprechung des Kleomenes Gesagten nicht der Fall ist. Denn, wenngleich man auch wohl nicht sehr fehl gehn würde, wenn man diese Statue und manche verwandte ihrem Stil nach in die hier in Rede stehende Periode setzt, so ist doch nicht allein diese Datirung derselben nicht erweislich und ganz besonders unsere Berechtigung die Statue einer bestimmten Künstlergruppe zuzuschreiben durchaus bestreitbar, sondern sie muß auch deswegen aus dem Spiele bleiben, weil der in diesem ganzen Buche herrschende Grundsatz auch hier festgehalten werden muß, nicht sowohl Kunstwerke in größerer Zahl anzuführen, auf deren Zeit und Schule wir aus stilistischen Gründen schließen können, die wir aus positiv datirten Werken gewonnen haben oder ableiten können, als vielmehr die geringere Anzahl solcher Werke genauer zu charakterisiren, welche als positiv datirte oder datirbare und bestimmten Meistern und Schulen zuweisbare für die Masse der undatirten die festen stilistischen Kriterien bieten.

Zieht man aber aus den vorstehenden Betrachtungen der sicher der neuattischen Schule angehörenden Werke die kunsthistorische Summe, so wird diese wesentlich auf das hinauskommen, was Brunn als das Résumé einer ähnlichen Erwägung hinstellt: „sonach bezeichnet auf dem Gebiete des poetisch-künstlerischen Schaffens die neuattische Kunst nicht einen weitern Fortschritt der Entwickelung, sondern sie befindet sich in vollständiger Abhängigkeit von dem, was früher geleistet worden war; Selbständigkeit und Originalität der Erfindung wenigstens im höhern Sinne ist nicht mehr vorhanden.“ Zur Erklärung dieser Thatsache aber wird es genügen auf das zurückzuverweisen, was in der Einleitung über die Stellung der nach Rom übergesiedelten griechischen Kunst gesagt worden und dem hier nichts hinzuzufügen ist. Wenngleich nun aber von den Künstlern, um die es sich hier handelt, einige wirklich nur Copisten zu sein scheinen, so haben doch



andere ihren Vorbildern gegenüber eine freiere Stellung zu behaupten gewußt, haben diese namentlich im formalen Theile der Kunst sich ihre Selbständigkeit und Eigenthümlichkeit gewahrt und dürfen daher auf mehr als auf den Namen bloßer Nachahmer Anspruch machen. Um uns hiervon zu überzeugen und um den Grad dieser formalen und technischen Eigenthümlichkeit genauer zu würdigen, müssen die oben bezeichneten Hauptwerke der neuattischen Kunst einer Betrachtung im Einzelnen unterworfen werden.

Nicht allzu leicht ist es, sich über den Kunstwerth des sogenannten „Germanicus" von Kleomenes, dem Sohne des Kleomenes, (Fig. 142) ein gerechtes Urteil zu bilden. Jedenfalls aber muß einer nicht selten [41]) wiederholten Unterschätzung der Statue, welche so gut wie unverletzt auf uns gekommen ist, da ihr einzig Daumen und Zeigefinger der linken Hand fehlen, entgegen getreten werden. Obgleich nämlich derselben, was die Erfindung anlangt, die Originalität bestimmt abgesprochen werden muß, so ist doch der Gedanke aller Anerkennung werth, einen Römer, der sich etwa als Gesandter oder als Redner im Senat ausgezeichnet hatte, in der Gestalt des griechischen Gottes der Beredsamkeit, des Hermes Logios, zu bilden, den die Schildkröte am Fußgestell und wahrscheinlich der in der linken Hand gesenkt gehaltene Schlangenstab charakterisiren, ohne sich gleichwohl zu einer durchgängigen Idealisirung der Formen hinreißen zu lassen und damit dem Realismus einer gesunden Porträtmalerei zu schaden. Die Geberde, nämlich das Erheben der rechten Hand mit zusammengelegtem Daumen und Zeigefinger, während die drei anderen Finger eingeschlagen sind, bis zu der Höhe des Auges ist überaus sprechend diejenige einer ruhig gehaltenen, fein dialektischen Auseinandersetzung, und der Ausdruck in dem übrigens durchaus individuell gehaltenen, charakteristisch römischen Gesichte, sowie die feste Haltung des mit beiden Füßen aufstehenden und doch von aller Steifheit entfernten Körpers stimmt damit auf's beste überein. Visconti hat freilich die Statue gewiß nicht mit Recht für die vorzüglichste auf uns gekommene Porträtfigur erklärt, aber einen niedrigen Rang nimmt sie in ihrer klaren Auffassung und in der harmonischen Durchführung ihres Grundgedankens trotzdem nicht ein. Was die Formen des Nackten anlangt, so ist schon gesagt,

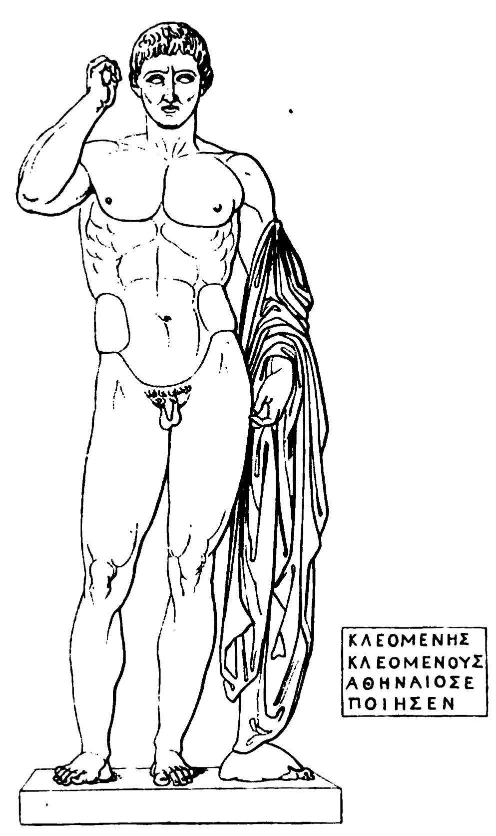


Fig. 142. Der sogenannte „Germanicus" von Kleomenes, dem Sohn des Kleomenes von Athen, im Louvre.

daß sie nichts Idealisches haben, allein es heißt die Schönheit derselben zu gering anschlagen, wenn Winckelmann urteilt, die Figur sei nach einem gewöhnlichen Modell im Leben gearbeitet, obgleich nicht verkannt werden darf, daß auch im Körper und seinen Proportionen etwas Individuelles liegt. Die Behandlung der Formen aber verbindet Kraft und Geschmeidigkeit, Bestimmtheit und Reinheit des Umrisses mit Weichheit der Flächen und der Übergänge und unter den Tausenden von Sculpturen der römischen Periode dürften wenige sich dieser Statue in Rücksicht auf den warmen Hauch des Lebens, der alle Formen durchdringt, und die Zartheit der Behandlung der Oberfläche an die Seite stellen können. Zu tadeln würde, nach dem Maßstabe vollkommener Schönheit gemessen, nur hie und da eine etwas zu große Weichheit der Formen sein, welche den Eindruck des Fetten, nicht denjenigen elastischer Musculatur hervorbringt, wenn es sich dabei nicht wahrscheinlich grade um getreu wiedergegebene individuelle Eigenthümlichkeiten handelte. Größerem Tadel unterliegt die Composition des vom linken Arm herabhangenden Gewandes, nicht freilich im Allgemeinen, sondern speciell wegen eines völlig mißlungenen Effectmotives. Von der reizendsten Wirkung sind bekanntlich die gleitenden und im Gleiten einzelne Theile des Körpers entblößenden Gewänder, wie z. B. an der liegenden Frauengestalt im östlichen Parthenongiebel. Diesen reizenden Effect, diese Belebung des todten Stoffes durch seine Darstellung in leiser Bewegung hat nun auch, wie dies Visconti bereits hervorgehoben hat, Kleomenes nachbilden wollen, das Gewand unserer Statue soll den Eindruck machen, als gleite es eben vom Oberarm herunter, darauf ist die ganze Faltenlage berechnet. Allein es gleitet nicht, sondern es haftet an dem Arm, als sei es an demselben angeklebt. Das ist so augenscheinlich, daß z. B. Clarac zur Erklärung dieses mangelhaft durchgeführten Motivs auf den unglücklichen, gleichwohl von mehren Neueren angenommenen Gedanken kam, das Gewand sei von dem Heroldstab in der Linken am Oberarm gehalten gewesen. Dies aber ist gradezu unmöglich, denn, hielt die Hand den Heroldstab und nicht etwa, was jedoch sehr unwahrscheinlich ist, einen Beutel, so konnte dies nur sein indem sie ihn senkte[42]), allein der Effect ist in der That als würde das Gewand gehalten. Dies Alles ist scheinbar eine Kleinigkeit und nicht so vieler Worte werth, allein es gewinnt Bedeutung, wenn wir bedenken, daß die Quelle solcher Fehler in der Entfernung der Künstler von lebendiger und unbefangener Hingebung an die bewegte Natur liegt, an deren Stelle das Actmodell und die Gliederpuppe getreten ist, an denen man freilich die Gewandung nach künstlerischem Belieben in allen „interessanten" Motiven oder auch „motivetti" an- und aufstecken konnte, wie man das gelegentlich heutzutage auch wieder macht. Denn auch hierin zeigt sich ein charakteristischer Unterschied der großen, genialen Weise der Blüthezeit und des ängstlichern und kleinlichern Treibens dieser Periode des Nachlebens der Kunst, aus der übrigens der hier gerügte und mancher verwandte Fehler hundert Mal nachgewiesen werden könnte. Mit Kleomenes darf man deswegen auch nicht zu streng ins Gericht gehn, da es zweifelhaft ist, ob er diese Gewandbehandlung erfunden und nicht vielmehr auch sie von seinem Vorbilde mit herüber genommen hat. Für das Letztere spricht sehr stark der Umstand, daß die schon oben angeführte Statue des Hermes Logios in der Villa Ludovisi[43]) eine wenn auch nicht ganz gleiche, so doch in der Hauptsache durchaus ähnliche Behandlung des ebenso unmöglich am Oberarme klebenden Gewandes



zeigt, während es, da dies Werk den Gott selbst darstellt, in dessen Costüm Kleomenes seinen Römer bildete, wahrscheinlich ist, daß dasselbe dem Originale dieses, in einer Statue im Palaste Colonna in Rom zum dritten Male fast genau übereinstimmend wiederholten Typus näher steht, als das Werk des Kleomenes. Mag aber immerhin der Kopf des Hermes Ludovisi entschieden archaisiren, in gute oder gar in alte Zeit geht der Typus dieser Gewandbehandlung darum sicher doch nicht hinauf. Archaisirt wurde in dieser Periode auch sonst, z. B. in der Schule des Pasiteles, von der weiterhin gesprochen werden soll; das in Frage stehende Gewandmotiv aber ist eine raffinirt willkürliche Weiterbildung des sehr schönen ältern der auf der Schulter ruhenden Chlamys, welches uns namentlich in einigen trefflichen kleinen Bronzen erhalten ist; siehe Clarac, Mus. d. sculpt. pl. 664, Nr. 1540; 666, 1515; 666 D. 1512 F.

Über kein Monument dieses Kreises haben die Urteile so stark geschwankt, wie über den berühmten Torso vom Belvedere des Apollonios, dessen Abbildung oben S. 376 mitgetheilt ist. Die äußersten Gegensätze vertreten einerseits Winckelmanns unbedingt lobpreisende, nur dem Hymnus über den vaticanischen Apollon an die Seite zu setzende Beschreibung [44]) und andererseits die Beurteilung Brunns [45]), doch finden sich in den Urteilen mehrer anderen guten Kenner namentlich der neuern Zeit manche Äußerungen, welche der Unbedingtheit der Winckelmann'schen Bewunderung dies und das abziehn, und welche zeigen, daß zu einer so emphatischen Verwerfung des Brunn'schen Urteils, wie sie von gewissen Seiten ausgesprochen worden ist [46]), kein Grund vorhanden sei.

Gegen die Richtigkeit von Winckelmanns Urteil wird man zu oberst die Grundlage seiner Auffassung des Torso geltend zu machen haben. Winckelmann erkannte, wie schon oben bemerkt, in dem Torso einen verklärten, vergötterten Herakles, den er auf dem Berge Oeta von den Schlacken der Menschlichkeit gereinigt, mit der ewigen Jugend vermählt sein läßt, und den er einen von keiner sterblichen Speise und groben Theilen, sondern von der Speise der Götter ernährten nennt. Wenn nun aber diese Auffassung aus Gründen, welche ebenfalls schon oben mitgetheilt sind, gewiß nicht zu Rechte besteht, wenn es sich vielmehr in der That um einen noch auf Erden befindlichen unter irdischer Mühsal ermatteten Herakles handelt, und wenn andererseits Winckelmann den Formencharakter des Torso richtig bezeichnet und denselben nur aus einer unrichtigen Voraussetzung herleitet und erklärt, sollte da dem Resultate nach Winckelmanns Urteil über die Formgebung am Torso von dem Urteile Thorwaldsens [47]) so gar weit abstehn, der den Stil dieses Werkes als einen solchen bezeichnete, welcher durch das ganze System der Musculatur und ihrer Behandlung, durch eine Art von Raffinirung der feinsten und geläutertsten Kunst sich als den jungen und spätern der Plastik darstelle? Und wenn uns die Betrachtung älterer griechischer Werke, namentlich der Sculpturen vom Parthenon gelehrt hat, daß Winckelmanns Meinung, die griechischen Künstler haben die göttlichen Wesen, um ihnen gleichsam einen verklärten Leib zu geben, „ohne Sehnen und Adern gebildet", selbst in Beziehung auf Götter fehl geht und nur bei den Werken der spätern Zeit zutrifft, soll man den Charakter der Verklärtheit, des Genährtseins mit immaterieller Götterspeise u. s. w., sofern er sich am Torso wirklich findet, nicht auf die Rechnung des Raffinements einer jüngern Periode der Kunst setzen dürfen?

Weiter aber bezieht sich Winckelmanns Lob vorzüglich auf die Anlage, auf die Erfindung des Kunstwerkes im Ganzen und Einzelnen; er rühmt die Gewaltigkeit dieses Körpers, er sagt, Statius in der Beschreibung des lysippischen Herakles Epitrapezios folgend: das sind die Arme, in denen der nemeïsche Löwe erwürgt wurde, das sind die Schenkel, welche die Hirschkuh im Laufe einzuholen vermochten u. s. w. Und in Beziehung hierauf, auf die Erfindung und die harmonische Gestaltung dieses übermenschlich gewaltigen und übermenschlich schönen Menschenkörpers herrscht volles Einverständniß unter Allen, welche über das Werk geurteilt haben, und nur darüber kann man verschiedener Meinung sein, welchen Antheil an unserer Bewunderung Apollonios für sich in Anspruch nehmen darf und welcher andere dem Lysippos zufällt und dem von diesem geschaffenen Vorbilde, dessen Motive Apollonios, wir können wiederum nicht sagen, mit welchem Grade von Freiheit umschaffend, nachgestaltete. Auf die besondere Eigenthümlichkeit der Formengestaltung und Formenveranschaulichung dagegen geht Winckelmann nur an einigen Stellen, besonders in der Besprechung der linken Seite und des Rückens, näher ein, während sich grade hierauf eine sehr feine Analyse von v. d. Launitz (s. Anm. 23) bezieht, aus welcher die Hauptsätze hier mitgetheilt werden mögen. „Zum Torso zurückkehrend verweilen wir zuerst bei seiner Bedeutung, bei dem was der Künstler in ihm hat vorstellen wollen, weil ohne eine richtige Erkenntniß der Absicht des Künstlers ein richtiges Urteil über das Werk unmöglich ist. Diese war die Darstellung eines im höchsten Grade kraftvollen Körpers in einer ausruhenden Stellung, daher der Name Anapauomenos. Diese Absicht, die Darstellung der Ruhe nämlich, bedingt eine vollkommene Erschlaffung oder richtiger Abspannung der Muskeln mit Ausnahme derjenigen, durch welche das gänzliche Zusammenbrechen der Figur verhindert wird. Die zusammengebeugte Vorderseite des Körpers ist die ausruhende, abgespannte; der Rücken im sogenannten Kreuz ist dagegen die angespannte, welche das Überfallen nach vorn verhindert. Diese Erschlaffung oder Ruhe der Muskeln kann aber nur dargestellt werden durch ein möglichst geringes Hervortreten derselben. Möglichst gering darf dieses Hervortreten aber doch nur relativ sein in Anbetracht des darzustellenden Charakters und im Verhältniß zu der gewöhnlichen Erhebung dieser Muskeln im Zustande der Thätigkeit. Ein vollkommener Mangel an Erhebung würde bei einem Manne, geschweige bei einem Heros oder Gott, nur Schwäche, keine Ruhe ausdrücken. Der Künstler mußte daher seinen Herakles in der Ruhe größere, höhere, ausgearbeitetere Muskeln geben, als ein gewöhnlicher Mensch in der Ruhe sie zeigt; das hat er gethan."

„Bei dem Theseus des Parthenon hatten wir nur die Existenz, das Seyn im Allgemeinen, ohne einen ganz bestimmten Moment in demselben ausgedrückt gefunden, was dem Künstler für seinen Zweck hoch am Giebel genügte; hier am Torso finden wir das Bestreben und das Gelingen, einen gewissen bestimmten Moment der Existenz, eine bestimmte Situation im allgemeinen Seyn auszudrücken, und das ist unbezweifelt wieder ein Schritt weiter in der Auffassung der Natur. Demgemäß verlangte grade der besondere Moment, also der der Ruhe, ein specielles Eingehn auch auf die Haut, weil ohne ihre naturgemäße Charakterisirung im Momente der Erschlaffung keine vollendete Darstellung der Abspannung des Körpers möglich ist. War daher einmal von an- und abgespannter Haut die Rede, so mußte auch auf ihre Charakterisirung das Augenmerk des Künstlers ge-



richtet sein, und da nur durch Contraste in der Kunst gewisse Wirkungen erreicht werden können, so mußten an- und abgespannte Theile einander gegenüber gestellt werden. Dies ist in überraschender Weise gelungen. Die linke Seite des Helden ist in vollkommener Abspannung, da sie durch die Überbeugung des Körpers nach dieser Seite hin zusammengedrückt wird, und dieses Ineinanderschieben der Rippen und folglich der Muskeln und der Haut ist im höchsten Grade meisterhaft ausgedrückt. Man sieht unter der scheinbar verworrenen Oberfläche bei genauer Betrachtung deutlich den Gang der Rippen und des Serratus" .... „Dagegen sehn wir die rechte Seite des Torso im Gegensatze zur linken angespannt oder wenigstens ausgereckt, und eben so klar ist hier wieder die veränderte Rippenstellung, ihre größere Entfernung von einander und die dadurch angespannte Hautfläche dargestellt. Ebenso ist ein künstlerischer Contrast zwischen der Vorder- und Rückseite des Leibes zu bemerken. Der Bauch ist ohne alle beabsichtigte unnöthige Contraction nur soviel eingezogen, als nöthig war, das Vorwärtsbeugen auszudrücken und um einen schönen Umriß gegenüber der Rückenlinie zu erhalten. Und meint man nicht, über der Nabelgegend sogar eine dickere und fettere Haut fühlen zu können, wie dieser Theil bei kräftigen Naturen fast immer zeigt? Dagegen aber ist die Stelle um die letzten Lendenwirbel und die Gegend des Kreuzbeines in der nöthigen Anspannung, um das Herüberfallen nach vorn zu verhindern und die Behandlung dieser Theile ist in dieser Hinsicht ganz unübertrefflich, indem man gewissermaßen die Härte im Marmor zu fühlen glaubt, die dieser Theil in der Natur hat, wo die vielen starken Sehnen dicht unter der Haut und auf den Wirbeln liegen. Aber den gründlichen Kenner der innern Körperconstruction und deren äußerer Hülle erkennen wir noch an vielen anderen Stellen der herrlichen Figur. So gehören die Schenkel des Torso zu dem Vortrefflichsten, ja sie sind selbst die trefflichsten Darstellungen von Schenkeln, die uns aus dem Alterthum erhalten sind, denn nirgend finden wir die Verschiedenheit der Schenkelhaut so scharf beobachtet und so meisterlich dargestellt, wie bei dem Anapauomenos"..... Nachdem dieses noch weiter begründet ist, wird hervorgehoben, wie dies Alles von einer höchst genauen Beobachtung der Natur und von feinem Verständniß in ihrer Wiedergabe bei dem Künstler des Torso Zeugniß ablege, dem sehr mit Unrecht eben diese künstlerischen Vorzüge abgesprochen worden seien. „Kein Theil, heißt es an einer etwas spätern Stelle, ermangelt der Naturwahrheit, kein Theil giebt einen falschen Begriff von der Bestimmung, Lage und Wirkung der Muskeln und kein Theil erscheint zu flau und abgeschwächt, so daß man auf die Nachahmung eines frühern Originalwerkes schließen müßte, wenngleich sich der Meister dem Einflusse und der Sinnesrichtung seiner Zeit nicht hat entziehn können, die allerdings von dem Geiste des Lysippos verschieden war."

Kann man gegenüber diesem eingänglichen Urteil eines der feinsten Kenner, der als bildender Künstler doppelt stimmfähig war, nun auch schwerlich noch mit Recht behaupten, daß Apollonios nicht mehr im Stande gewesen sei, den alten ihm aus der Blüthezeit der Kunst überlieferten Formen neues Leben einzuhauchen, und daß ihm, wie seiner ganzen Zeit, das unmittelbare Verständniß der Natur nicht mehr gegeben gewesen sei, und eben so wenig, er habe, wie Brunn meinte, dies selbst empfunden und, der Grenzen seiner Befähigung sich bewußt, sich darauf beschränkt, vor Allem die Grundverhältnisse und die Massen in richtiger An-

lage wiederzugeben und im Einzelnen möglichst anspruchslos nur das vorzutragen, worüber er sich selbst ein klares Verständniß verschafft hatte, so muß auch die Ansicht als hinfällig bezeichnet werden, welche in der ersten Auflage dieses Buches ausgesprochen war, Apollonios, wie andere zeitgenössische Künstler, sei nicht mehr vom Studium der lebendigen Natur, sondern von demjenigen der Werke älterer Meister ausgegangen, die sie ja auch den Gegenständen nach zu reproduciren überwiegend bestrebt waren. Um nun aber abschließend Künstler wie Apollonios und Werken wie der Torso kunstgeschichtlich die richtige Stellung anzuweisen oder richtiger, um sich durch solche Künstler und Werke den Satz nicht verrücken zu lassen, daß die höchste Blüthezeit der Kunst lange vor dieser Periode liege, und daß die Kunst nicht etwa Jahrhunderte lang einen gleich hohen Bestand gehabt habe, muß zwischen dem Technischen und Formalen einerseits und dem Geistigen und der Erfindung andererseits unterschieden werden. Und wenn man anerkennen muß, daß in der erstern Hinsicht die Kunst dieser Periode in ihren höchsten Leistungen im Vollbesitze der ganzen Erbschaft der Blüthezeit sich befand, so wird geflissentlich daran zu erinnern sein, daß sie in der letztern Beziehung, so weit unsere Einsicht reicht, durchaus als eine Epigonenperiode erscheint, zwischen deren routinirter Production und dem genialen Schaffen und Erfinden der Blüthezeit eine durch nichts zu überbrückende Kluft befestigt ist.

Ungleich größer als bei dem Torso ist die Übereinstimmung der Urteile[48]) bei dem Herakles des Glykon, dem sogenannten Farnesischen, von dem in der folgenden Figur (Fig. 143) eine Zeichnung gegeben ist.

Der erfindende Meister dieser Statue, Lysippos, den wir als den jüngsten Bearbeiter des Heraklestypus kennen gelernt haben, und der seinen Helden vielfach und in den verschiedensten Situationen der heftigsten Anstrengung des Kampfes und der Ruhe, in ernster und in heiterer Auffassung gebildet hatte, scheint in dieser Statue des in Ruhe stehenden Herakles von dem Streben ausgegangen zu sein, dem Beschauer die ganze ungeheure Mühseligkeit der Erdenlaufbahn des Helden zur Anschauung und zum Bewußtsein zu bringen und zwar in doppelter Weise, einmal indem er einen Körper darstellte, der aus dem derbsten Stoff geschaffen, von der übermenschlichen Arbeit, die er zu vollbringen hatte, zu übermenschlicher Kräftigkeit und Gewaltigkeit ausgearbeitet und ausgewirkt ist, und zweitens, indem er diesen Körper trotz aller seiner überschwänglichen Gewaltigkeit doch von der auf ihm ruhenden Last des Lebens wo nicht erschöpft, so doch augenblicklich ermattet, der Ruhe, der Unterstützung bedürftig zeigte, die ihm gleichwohl hienieden nur auf Augenblicke vergönnt war. Demgemäß stellte der Künstler ihn hingelehnt und mit der linken Schulter aufgestützt auf seine Keule dar, über deren Ende er als weichere Unterlage sein Löwenfell gehängt hat; die rechte Hand (in der die Hesperidenäpfel restaurirt sind) sucht auf dem Rücken einen Ruhepunkt, das Haupt ist gesenkt, das Auge haftet wie sinnend auf dem Boden, vergangene und zukünftige Mühsal zieht wie ein Traum durch das Gemüth des Helden; die Situation ist vollständig diejenige eines Menschen, der mitten in einer länger dauernden Anstrengung auf kurze Augenblicke verschnauft, um neue Kraft zu sammeln. Die Elemente der Gestaltung des Heraklestypus, wie er hier vor uns steht, sind dem Künstler schon aus früherer Zeit überliefert, es sind dieselben Elemente der derben, unverwüstlichen, zermalmenden, aber nicht eben gewandten und leicht bewegten Kräftigkeit, die uns z. B. in der Stiermetope von Olympia

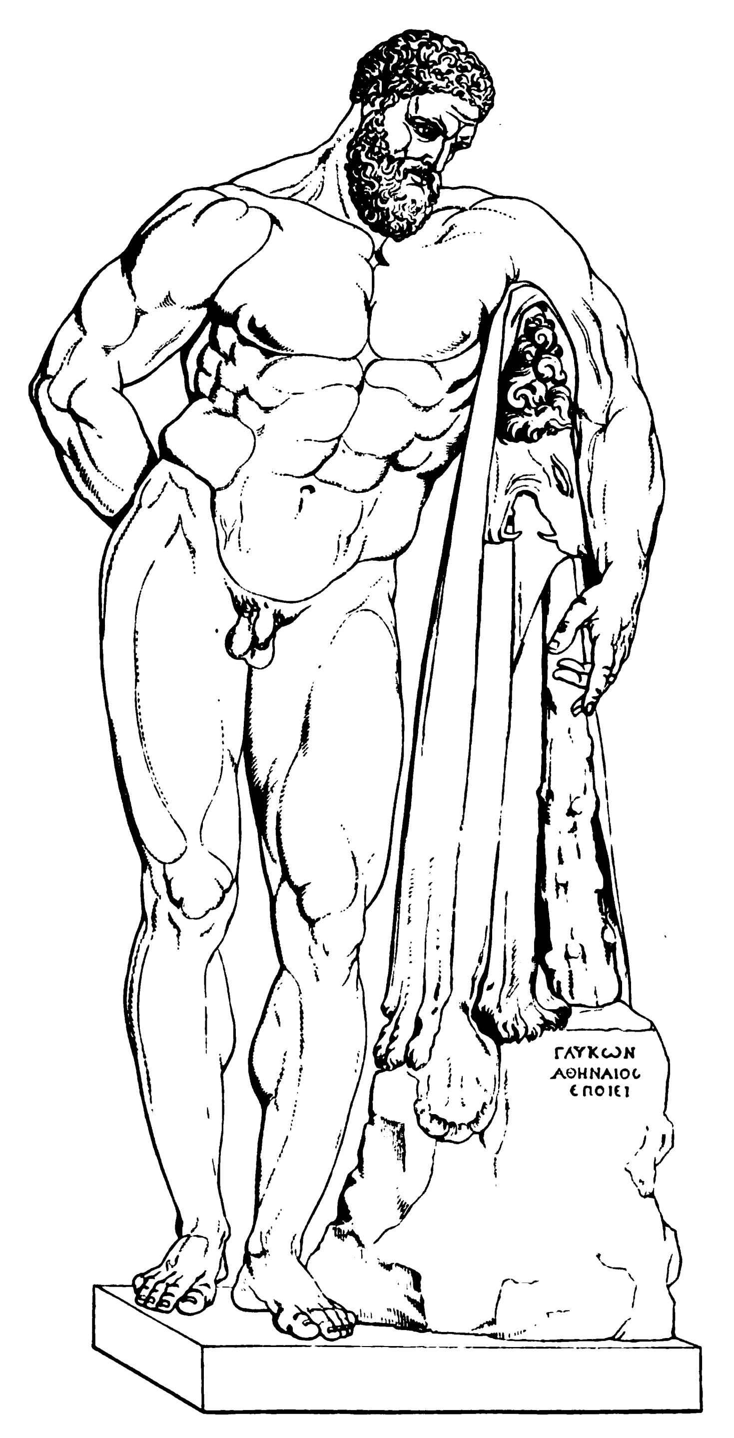


Fig. 143. Der Farnesische Herakles des Glykon von Athen.

(Bd. I, Fig. 92, S. 443) vorliegen, aber der Meister, Lysippos, hat diese Elemente in seiner Weise selbständig aufgefaßt und durchgearbeitet. Sein Gestaltenkanon liegt auch dieser Bildung zum Grunde, aber er ist hier in geistreicher Weise benutzt, um das zur Geltung zu bringen, worauf es eigentlich ankam, die körperliche Mächtigkeit als solche. Ihr zu Liebe ist der Kopf so sehr verkleinert, wie dies möglicher Weise geschehen konnte, und sind im Contraste zu ihm die Brust und die Schultern zu dem höchsten Maß der Breite ausgedehnt, welche den überwiegenden Eindruck der Masse, des Wuchtigen, Niederschmetternden hervorbringt. Eine ähnliche Proportion herrscht in dem gedrungenen Wuchse des Leibes, während dagegen ein leises Überwiegen der Längendimension in den unteren Theilen offenbar die Absicht enthält, uns die Vorstellung zu geben, daß diese überwältigende Körpermasse sich auch in stürmische Bewegung setzen könne, wie sie nöthig ist, um den rennenden Hirsch zu ereilen. In wie fern es Lysippos gelungen ist, diese letztere Vorstellung von Beweglichkeit seines Helden zu vermitteln, müssen wir unentschieden lassen, sein Nachahmer Glykon verschafft uns diese am wenigsten. Der Conception nach ist dieser Herakles das Extrem der Kräftigkeit, zu der ein menschlicher Körper denkbarer Weise und der Natur seines Organismus nach gelangen kann, und, wenn wir die Absicht des Meisters bei dieser Composition recht verstehn, so zeigt er uns — und darin offenbart sich zugleich das lysippische Streben nach Effect — diesen ungeheuern Körper ermattet, um unserer Phantasie Raum zu geben, sich auszumalen, wie diese Glieder, diese Formen sich darstellen mögen, wenn sie bewegt, angespannt und angestrengt werden. Gegen diese Erfindung ist nun an und für sich schwerlich viel einzuwenden, um aber der Art, wie sie hier zur Erscheinung gebracht wird, allseitig gerecht zu werden darf man vor allen Dingen nicht vergessen, daß die in sehr großem Maßstabe gearbeitete Statue wohl ohne Zweifel für eine Betrachtung aus größerer Entfernung berechnet ist, als diejenige, aus welcher man das Original in seiner jetzigen Aufstellung und wohl auch die meisten Abgüsse beschauen kann. In zu großer Nähe betrachtet, wirken so kolossale und in sich gewaltige Formen erdrückend, und die Einzelheiten treten uns in einer Massigkeit entgegen, welche sie plumper erscheinen läßt, als sie im Verhältniß zum Ganzen sind. Aber auch wenn man dieses nicht aus den Augen verliert, behält die Statue etwas Schwerfälliges und stark Materielles und bildet in der Auffassung und Behandlung der Formen der Muskulatur sowohl, wie der stark aufgetriebenen Adern einen Gegensatz gegen den etwas raffinirten Idealismus des Torso. Das hat auch Winckelmann schon empfunden, wenn er von „den Muskeln, die wie gedrungene Hügel liegen", gleichsam entschuldigend schreibt: „hier ist des Künstlers Absicht gewesen, die schnelle Springkraft ihrer Fibern auszudrücken und dieselbe nach Art eines Bogens in die Enge zu spannen. Mit solcher gründlichen Überlegung will dieser Herkules betrachtet werden, damit man nicht den poëtischen Geist des Künstlers für Schwulst und die idealische Stärke für übertriebene Keckheit nehme." Und wenn Brunn gesagt hat, die gewaltigen Massen erscheinen einer freien und schnellen Bewegung und einer auf elastischer Spannung der Muskeln beruhenden Kraftentwickelung eher hinderlich als förderlich, so hat er damit auf keinen Fall ganz Unrecht, und bei den meisten neueren Beurteilern finden sich ganz ähnliche Aussprüche wieder. Was aber an dem Werke des Glykon zu tadeln oder mindestens weniger lobenswerth erscheint, das wird man auf Lysippos' Original schwer-



lich zurückführen dürfen, vielmehr wird man nach dem hohen Range, den Lysippos grade in Hinsicht auf das Formale der Kunst einnimmt, und nach dem Wesen seines Kunstcharakters annehmen können, daß Lysippos auch in dieser Statue Maß gehalten, daß er die Grenzen einer idealen Naturwahrheit nicht überschritten habe. Was also von Übertreibung in den Verhältnissen und von allzu materieller Auffassung der Formen in der Farnesischen Statue ist, das wird man seinem Nachahmer auf die Rechnung zu setzen haben, und hier dürfte in der That die Überschreitung der feinen Grenzlinie des Schönen und Wahren bei Glykon daher stammen, daß er seinen ermattet ruhenden Herakles nicht frei und selbst erfunden und geschaffen, sondern dem lysippischen Originale nachgebildet hat, daß er also nicht von der Natur, sondern von einem fertigen Kunstwerk ausgegangen ist. Auf diesem seinem Standpunkte mochte er, wie das auch anderen Nachahmern geschehen ist, glauben, die in dem Original ausgesprochene Absicht noch etwas deutlicher geben zu dürfen, sein Vorbild überbieten zu können, ja, wenn auch dieses nicht seine Absicht war, so mußte selbst die bloße treue Übertragung des lysippischen Erzwerkes in Marmor zu dem ungünstigen Resultate führen, das wir vor uns sehn. Man fasse also die Stellung Glykons zu seinem Vorbilde wie man will, man betrachte ihn als einen Künstler, der sich bestrebt, seinen Meister zu überbieten, oder man betrachte ihn als bloßen Copisten, im einen wie im andern Falle stammen die Fehler seines Werkes aus derselben Quelle, aus der mangelnden Unmittelbarkeit der Naturbeobachtung und der Naturnachbildung.

Wenn wir das genauere Verhältniß des Herakles des Glykon zu seinem Vorbilde dahingestellt lassen müssen, so sind wir mit der Athenastatue des Antiochos in der Villa Ludovisi (Fig. 144) besser daran; dieselbe ist, wie schon oben bemerkt, eine Copie der Parthenos des Phidias. Daß dies früher hat verkannt werden können [49], ist hauptsächlich die Schuld der falschen und die Statue wesentlich entstellenden Ergänzungen, als deren hauptsächlichste hier nur der Helmbusch und die beiden Arme mit den Achseln und dem Rande der Aegis genannt werden mögen [50]. Man braucht nur ganz besonders diese letzteren hinwegzudenken und dann den Torso mit der Lenormant'schen Statuette der Parthenos (Bd. I, S. 253, Fig. 54) zu vergleichen — um hier von der seitdem bekannt gewordenen athenischen Copie der Parthenos [51]) zu schweigen — um sofort zu sehn, um was es sich handelt.

Die übele Ergänzung der Statue, durch welche die Verkennung ihres Gegenstandes bewirkt wurde, hat in Verbindung mit mancherlei Beschädigungen und einer ungünstigen Aufstellung auch mancherlei abfällige Urteile über ihren Kunstwerth veranlaßt, welche sich vermuthlich in der Zukunft und besonders dann berichtigen werden, wenn eine genügendere Abbildung der Statue bekannt werden wird, als die einzige bisher vorhandene in den Mon. d. Inst. III, tav. 27, nach der Fig. 144 hat copirt werden müssen. Am wegwerfendsten lautet das Urteil Winckelmanns (Geschichte der Kunst XI, 3, 26), welcher die Pallas des Antiochos gradezu „schlecht und plump“ nennt, während Meyer in einer Note zu dieser Stelle hervorhebt, daß die Statue, „wie wir aus der fast graden Stellung, aus den tief gezogenen Falten des Gewandes ahnen können, wohl nach einem Werke des hohen Stils copirt sein“ mag. „Im Ganzen der Figur herrscht freilich etwas Steifes und Frostiges, welches man auf Rechnung des Copisten setzen muß; indessen vernimmt der Beschauer doch gleichsam einen leisen Nachklang von stiller



Fig. 144. Athena Parthenos von Antiochos von Athen, in der Villa Ludovisi.

Würde und Majestät, womit das Original geschmückt war". Jetzt, wo wir nicht mehr bezweifeln können, daß Antiochos es sich zur Aufgabe machte, das Goldblechgewand seines Originals in dem diesem Material eigenen Stil wiederzugeben, werden wir uns nicht mehr wundern, daß die Faltenbehandlung etwas für ein Marmorwerk Auffallendes und Trockenes hat, und werden das, was wir sonst zu tadeln geneigt sein mochten als einen sehr werthvollen Beitrag zu den Reconstructionsmitteln der Parthenos des Phidias schätzen lernen. Über Antiochos' eigenes künstlerisches Vermögen kann dies freilich unser Urteil nicht günstiger gestalten, vielmehr muß uns derselbe als ein bloßer Copist erscheinen, dessen hauptsächliches Verdienst in der genauen und gewissenhaften Wiedergabe seiner Vorlage besteht. Auf den Ruhm einer genauen Copie hat sein Werk Anspruch und diese Genauigkeit ist ursprünglich noch größer gewesen, als sie uns jetzt erscheint. Denn auch am Helme sind die deutlichsten Spuren, daß Antiochos dessen ganzen reichen Schmuck wiedergegeben hat, der nur, als beschädigt, von moderner Hand weggemeißelt und durch einen garstigen Helmbusch ersetzt worden ist. Und so stellt sich der eigenthümliche Gesichtstypus, in welchem Meyer „etwas Gemüthliches und Menschliches, runde Wangen und offene Augen" hervorhebt, je länger um so mehr als derjenige der Parthenos heraus. Zur Charakteristik der Periode der Kunst, in welcher Antiochos lebte, liefert dieses treue Copiren eines großen Vorbildes einen erwünschten Beitrag.

Über die Kanephorenstatuen von Kriton und Nikolaos (oben S. 381), welche zur Decoration eines Grabmals oder auch eines Saales gedient haben mögen, werden

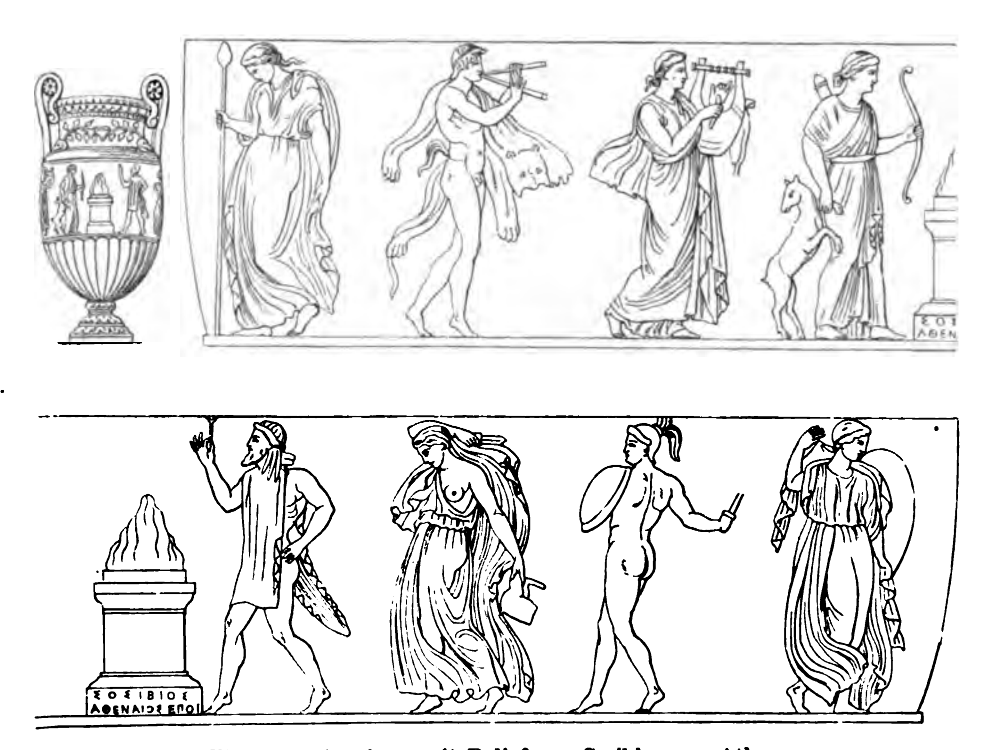


Fig. 145. Amphora mit Relief von Sosibios von Athen.

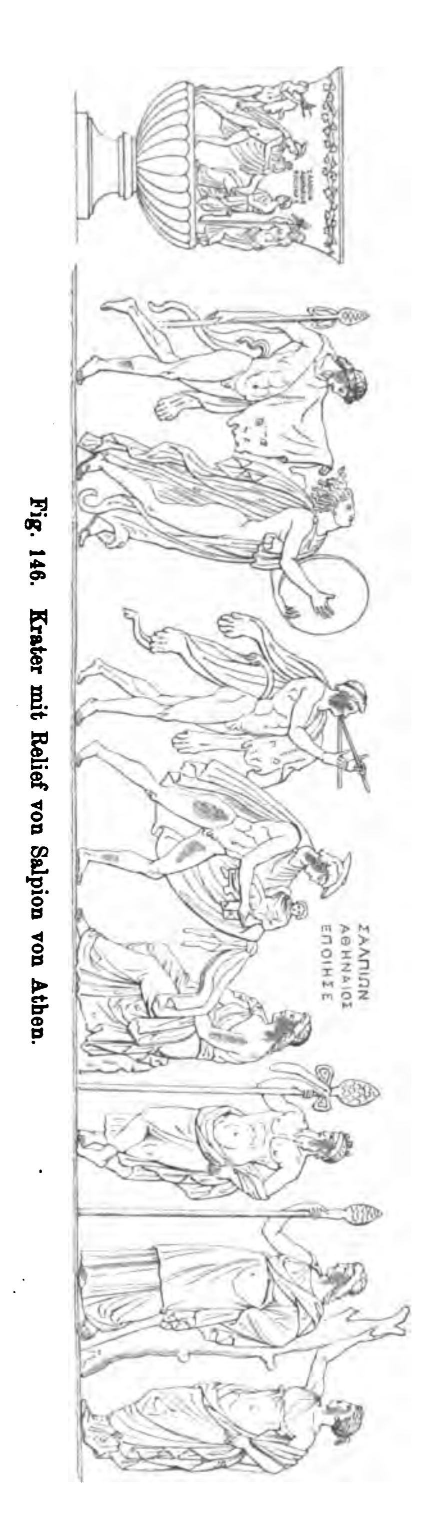


Fig. 146. Krater mit Relief von Salpion von Athen.

wenige Worte genügen. In ihnen haben die Künstler eine über die classischen Muster solcher Figuren hinausgehende Fortbildung des überkommenen Typus angestrebt; aber schon Winckelmann hat in den Köpfen dieser Figuren eine gewisse kleinliche Süßlichkeit und eine Stumpfheit und Rundlichkeit der Formen bemerkt, die eine höhere Kunstzeit schärfer, nachdrücklicher und bedeutender gehalten haben würde, und auch die Gestalten in ihrer Gesammtheit, welche keinen größern Werth in Anspruch nehmen können, als andere Decorationsarbeiten der Kaiserzeit, machen einen verzärtelten und schwächlichen Eindruck, welcher mit dem Streben nach Lieblichkeit zusammenhangt, sich aber mit der tektonisch-ornamentalen Bestimmung dieser Figuren am allerwenigsten verträgt.

Die beiden Reliefe endlich von Sosibios (Fig. 145) und das ungleich schönere des Salpion (Fig. 146) werden in Umrißzeichnungen hauptsächlich als datirte Monumente der ersten Kaiserzeit deswegen mitgetheilt, weil sie den Maßstab zur kunstgeschichtlichen Würdigung mancher anderen Reliefe bieten. Auf den Gegenstand der Amphora des Sosibios einzugehn würde hier zu weit führen, und über den Mangel an origineller Erfindung ist oben gesprochen worden; die besondere Bedeutung dieses Reliefs, das allerdings durch Abgreifen der Oberfläche stark gelitten hat und daher in der Formgebung oberflächlicher erscheint, als es wohl ursprünglich gewesen ist, besteht darin, daß es uns den Beginn der archaistischen Nachahmung in dieser Periode verbürgt, in der auch bei Augustus zum ersten Male, wie später bei Hadrian in größerem Maße die Liebhaberei für die Werke der alten Kunst hervortritt. Das Relief des Salpion stellt die Kindheitspflege des Dionysos dar, der von Hermes zu der Nymphe von Nysa gebracht wird; auch in ihm ist schwerlich eine

einzige Figur neu erfunden, allein die Zusammenordnung derselben ist mit Geschick gemacht und die Gestalten sind durchweg mit eleganter Leichtigkeit dargestellt.

Von vorzüglichem Formenadel sind die Figuren in dem Iphigenienreliefe des Kleomenes (oben S. 380), ist ganz besonders die Iphigenia selbst, welcher der Priester eben eine Locke, zur Vorweihe des Opfers vom Haupte schneidet, eine in ihrer stillen und gefaßten Trauer wahrhaft rührende Gestalt. Welchen Grad von Selbständigkeit in ihrer Erfindung Kleomenes in Anspruch nehmen kann, ist zweifelhaft; den mit verhülltem Haupte in tiefster Trauer abseit stehenden Vater Agamemnon hat er dem Motive nach sicherlich einem im Alterthum besonders berühmten Gemälde dieses Gegenstandes von Timanthes von Kythnos (s. SQ. Nr. 1734—1739) entlehnt, und daß er seine Iphigenia ebendaher abgeleitet habe, ist mindestens nicht unwahrscheinlich. Die Nebenfiguren in dem Reliefe dagegen stammen nicht von dem Gemälde des Timanthes her, sie sind aber, mögen sie des Kleomenes persönliches Eigenthum sein oder nicht, verhältnißmäßig wenig bedeutend. Der Ausführung nach kann sich dieses nicht zum besten erhaltene Relief durchaus neben dasjenige des Salpion stellen und überragt mit diesem zusammen dasjenige des Sosibios.

Drittes Capitel.

Die kleinasiatische Kunst in Rom und Griechenland.

Neben den attischen Künstlern, welche die Hauptvermittler der Übersiedelung der griechischen Kunst nach Rom gewesen zu sein scheinen, und deren Hauptwerke in den beiden letzten Capiteln besprochen worden sind, kennen wir aus Inschriften noch eine kleine Reihe kleinasiatischer Künstler, die entweder in Italien arbeiteten, oder deren Werke sich daselbst befanden, und von denen wenigstens die bedeutendsten gegen das Ende der Republik und unter den ersten Kaisern gelebt zu haben scheinen, also in der Periode, von der hier die Rede ist. Diese Künstler, oder vielmehr deren Werke, einer aufmerksamen Prüfung zu unterziehn ist namentlich deswegen von Interesse und von kunstgeschichtlicher Bedeutung, weil wenigstens einige derselben sich in mehr als einem Betracht von den Werken der gleichzeitigen attischen Künstler unterscheiden und sich in gewissem Sinne als die letzten Ausläufer der sikyonisch-argivischen Kunst und ihrer Principien, welche über Rhodos in die Städte der kleinasiatischen Küste gedrungen sind, darstellen. Der Zusammengehörigkeit nach dem Vaterlande wegen wird es bei der nicht großen Zahl erlaubt sein, hier gleich alle kleinasiatischen Künstler von einiger Bedeutung, von denen wir Kunde haben, kurz mit zu besprechen, obgleich manche derselben der hadrianischen und nachhadrianischen Zeit angehören. Diejenigen Künstler aber, die unserer Periode zufallen und die das größte Interesse bieten, sind folgende.



1. Agasias, des [illegible] [illegible] Meister des sogenannten „[illegible]" im Louvre [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Jahrhunderts [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Zeit des Endes der Republik oder des Anfangs der Kaiserherrschaft [illegible] [illegible] [illegible] Agasias in dieser Zeit [illegible] [illegible] Kaiser [illegible].

[illegible] aber aus späterer Zeit, der hier im [illegible] [illegible] werden mögen, ist

2. Herakleides, der Sohn des Agasias (?), der mit einem zweiten Künstler, dessen Name [illegible] Harmatios, dessen Vatername aber bisher nicht ermittelt ist[52], eine jetzt als Ares ergänzte Statue verfertigte, die im Louvre steht, ihrem Gepräge nach mehr römisch als griechisch ist und sich in keiner Beziehung über das gewöhnliche Mittelgut der römischen Kunstepoche bis auf Hadrian erhebt.

Ungleich wichtiger ist uns

3. Archelaos, der Sohn des Apollonios aus Priene (SQ. Nr. 2285), der Künstler der sogenannten „Apotheose des Homer" im britischen Museum (unten Fig. 148). Das Relief wurde in den Ruinen von Bovillae gefunden, wo Tiberius im dritten Jahre seiner Regierung (16 v. u. Z.) das Heiligthum des julischen Geschlechtes weihte. Man hat daraus geschlossen, daß in dieser Zeit und auf Anregung des genannten Kaisers neben anderen Reliefen, welche als Schultafeln zur Vergegenwärtigung des Inhalts der homerischen und nachhomerischen Epopöen dienten, auch dieses Werk entstanden sei, während man in neuerer Zeit auf Grund des palaeographischen Charakters der Künstlerinschrift die Entstehung des Reliefs, welches immerhin von Tiberius in Bovillae geweiht worden sein mag, höher hinauf, ja bis in die Ptolemaeerzeit zurückdatirt. Doch sind wiederum, grade in der Inschrift, Merkmale, welche es kaum erlauben, über den Anfang des 1. Jahrhunderts v. u. Z. hinaufzugehn, wobei der Gedanke vielleicht nicht ausgeschlossen ist, daß die Arbeit des Archelaos von Priene die Copie eines noch etwas weiter hinauf zu setzenden Originales sei[53].

Von den Künstlern der spätern Zeit sind uns besonders wichtig

4. Aristeas und Papias von Aphrodisias (SQ. Nr. 2286), die Künstler zweier Kentauren aus schwarzem Marmor, welche in der Villa Hadrians in Tivoli gefunden sind und jetzt im capitolinischen Museum sich befinden (unten Fig. 149), während mehrfache Wiederholungen dieser Werke in verschiedenen Museen, im Vatican, im Louvre und sonst vorhanden sind. Der Fundort, der Stil der Bildwerke und die Form der Buchstaben der Inschrift vereinigen sich um diese Sculpturen der hadrianischen Zeit zuzuweisen. Die Vaterstadt dieser Künstler, Aphrodisias, scheint aber der Sitz einer ausgedehntern Kunstübung dieser Periode gewesen zu sein[54]), wenigstens kennen wir

5. noch einen Zenon (SQ. Nr. 2287—89), von dem einige Werke, eine sitzende männliche Statue in der Villa Ludovisi, eine weibliche Gewandstatue, die früher in Syrakus war, und eine halbbekleidete Herme ohne Kopf mit einer metrischen Inschrift erhalten sind, ferner



1. Agasias, des Dositheos Sohn von Ephesos (SQ. Nr. 2272), der Meister des sogenannten „Borghesischen Fechters" im Louvre (s. Fig. 147). Er ist vielleicht der Enkel eines andern Ephesiers Agasias (SQ. Nr. 2277), der auf Delos die Ehrenstatue eines römischen Legaten Billienus machte, dessen Zeit wahrscheinlich an das Ende des zweiten vorchristlichen Jahrhunderts fällt. Unser Agasias gehört nach den Formen der Buchstaben in der Inschrift am Stamme, der seine Statue stützt, in die Zeit des Endes der Republik oder des Anfangs der Kaiserherrschaft; da aber sein Werk in Antium gefunden ist, wo sich die Kaiser von Augustus an vielfach aufhielten, so bleibt es am wahrscheinlichsten, daß Agasias in dieser Zeit lebte und für einen der ersten Kaiser arbeitete.

Ein anderer ephesischer Künstler, aber aus späterer Zeit, der hier im Vorbeigehn genannt werden möge, ist

2. Herakleides, der Sohn des Agauos (?), der mit einem zweiten Künstler, dessen Name vielleicht Harmatios, dessen Vaterland aber bisher nicht ermittelt ist[52]), eine jetzt als Ares ergänzte Statue verfertigte, die im Louvre steht, ihrem Costüm nach mehr römisch als griechisch ist und sich in keiner Beziehung über das gewöhnliche Mittelgut der römischen Kunstepoche bis auf Hadrian erhebt.

Ungleich wichtiger ist uns

3. Archelaos, der Sohn des Apollonios aus Priene (SQ. Nr. 2285), der Künstler der sogenannten „Apotheose des Homer" im britischen Museum (unten Fig. 148). Das Relief wurde in den Ruinen von Bovillae gefunden, wo Tiberius im dritten Jahre seiner Regierung (16 v. u. Z.) das Heiligthum des iulischen Geschlechtes weihte. Man hat daraus geschlossen, daß in dieser Zeit und auf Anregung des genannten Kaisers neben anderen Reliefen, welche als Schultafeln zur Vergegenwärtigung des Inhalts der homerischen und nachhomerischen Epopöen dienten, auch dieses Werk entstanden sei, während man in neuerer Zeit auf Grund des palaeographischen Charakters der Künstlerinschrift die Entstehung des Reliefs, welches immerhin von Tiberius in Bovillae geweiht worden sein mag, höher hinauf, ja bis in die Ptolemaeerzeit zurückdatirt. Doch sind wiederum, grade in der Inschrift, Merkmale, welche es kaum erlauben, über den Anfang des 1. Jahrhunderts v. u. Z. hinaufzugehn, wobei der Gedanke vielleicht nicht ausgeschlossen ist, daß die Arbeit des Archelaos von Priene die Copie eines noch etwas weiter hinauf zu setzenden Originales sei[53]).

Von den Künstlern der spätern Zeit sind uns besonders wichtig

4. Aristeas und Papias von Aphrodisias (SQ. Nr. 2286), die Künstler zweier Kentauren aus schwarzem Marmor, welche in der Villa Hadrians in Tivoli gefunden sind und jetzt im capitolinischen Museum sich befinden (unten Fig. 149), während mehrfache Wiederholungen dieser Werke in verschiedenen Museen, im Vatican, im Louvre und sonst vorhanden sind. Der Fundort, der Stil der Bildwerke und die Form der Buchstaben der Inschrift vereinigen sich um diese Sculpturen der hadrianischen Zeit zuzuweisen. Die Vaterstadt dieser Künstler, Aphrodisias, scheint aber der Sitz einer ausgedehntern Kunstübung dieser Periode gewesen zu sein[54]), wenigstens kennen wir

5. noch einen Zenon (SQ. Nr. 2287—89), von dem einige Werke, eine sitzende männliche Statue in der Villa Ludovisi, eine weibliche Gewandstatue, die früher in Syrakus war, und eine halbbekleidete Herme ohne Kopf mit einer metrischen Inschrift erhalten sind, ferner





Fig. 147. Der sogenannte „Borghesische Fechter“ von Agasias von Ephesos.

6. einen Menestheus (SQ. Nr. 2290), von dessen Werk, einer Gewandstatue, sich nur ein Fragment erhalten hat, als aphrodisiadische Künstler der Periode bis zum zweiten Jahrhundert nach Christus, zu denen in viel späterer Zeit ein gewisser Atticianus (SQ. Nr. 2291) als Verfertiger einer Musenstatue des florentiner Museums sich gesellt. Schließlich sei auch noch der Bithynier Eutyches (SQ. Nr. 2292), der Künstler eines athletischen Ehrendenkmals von ganz gewöhnlicher Reliefarbeit im capitolinischen Museum, mit einem Worte erwähnt.

Beginnen wir unsere Betrachtung der Monumente mit dem sogenannten Borghesischen Fechter von Agasias, von dem eine Zeichnung nach dem Gyps (Fig. 147) beiliegt[55].

Über die Bedeutung der Statue kann bei aller Verschiedenheit der ihr gegebenen Namen als feststehend betrachtet werden, daß sie einen mit erhobenem Schild und mit dem Schwerte (nicht der Lanze) gegen einen höher stehenden, am wahrscheinlichsten berittenen Feind Kämpfenden darstelle. Das ergiebt sich aus der Stellung bei genauer Prüfung von selbst; der linke Arm, an welchem der Schildring erhalten oder wahrscheinlicher der selbst nicht dargestellt gewesene Schild durch den Ring angedeutet ist, ist gegen den Stoß oder Streich des Gegners, zu dem der aufmerksam spähende Blick sich emporwendet, erhoben, die ergänzte, aber richtig ergänzte rechte Hand holt mit der Waffe nach hinten mächtig aus, der gewaltsame Ausschritt zeigt deutlich, daß hier ein momentaner Ausfall gemeint sei, wie er einem Reiter gegenüber durchaus paßt, nicht, wenn wir den Kämpfer die Mauern einer Stadt angreifend denken, wie Winckelmann wollte. Daß die Waffe ein Schwert, nicht ein Speer gewesen sei[56]), ergiebt sich aus genauerem Studium der Bewegung; so wie der Held steht, das rechte Bein vorgestellt, das linke auf's äußerste zurückgestemmt, kann er, ohne zu fallen, unmöglich einen Stoß von rechts nach links führen, sondern er kann nur ausholen, um einen Schlag von links nach rechts vorzubereiten, welcher zugleich die in der extremsten Weise bewegten Glieder mit natürlichem Schwunge in eine ruhigere Lage zurückschieben wird. Was aber nun den besondern Namen der Statue betrifft, so wird man einen solchen auf heroischem Gebiete eben so vergeblich suchen, wie auf geschichtlichem. Beides ist allerdings von verschiedenen Seiten geschehn; allein, wenn man auch zuzugeben geneigt sein mag, daß die Absicht des Künstlers in der Durchbildung des Körpers und seiner Bewegung über die Darstellung irgend eines gewöhnlichen Kriegers hinausgehe, so muß dennoch der durchaus nicht idealische Typus des Kopfes uns abhalten, die Bezeichnung auf heroischem Gebiete zu suchen, ganz abgesehn davon, daß man schwerlich einen auch nur halbwegs passenden Heroennamen wird auffinden können, was doch möglich sein müßte, wenn der Künstler an eine Idealfigur gedacht hätte. Andererseits hat aber wiederum der Kopf durchaus nicht den Charakter eines Portraits, was doch der Fall sein müßte, wenn man an eine historische Person denken sollte; und somit wird man, und das ist für die Beurteilung der Statue von schwerwiegender Bedeutung, bei ihrer allgemeinen Bezeichnung als der eines Kämpfers stehn bleiben und die Erklärung dieser Darstellung ausschließlich auf künstlerischem Gebiete suchen müssen[57]).

Wer ohne die Statue zu kennen die soeben entwickelte Situation, in der sich der Kämpfende befindet, in's Auge faßt, der könnte sich versucht fühlen, zu glauben, der Künstler habe sich die Darstellung des Pathos eines heftigen Kampfes



und derjenigen Leidenschaften und Bewegungen des Gemüthes zur Aufgabe gemacht, welche durch einen heftigen und gefahrvollen Kampf in uns erregt werden. Wer aber vor der Statue steht und sich über den Eindruck, den sie auf ihn macht, Rechenschaft giebt, der wird alsbald wahrnehmen, daß er sich nicht pathetisch oder tragisch bewegt fühlt, daß die Statue überhaupt nicht auf das Gemüth wirkt, sondern so überwiegend den Verstand beschäftigt, daß man sich fast zwingen muß, daran zu denken, die Situation, in welcher sich der Heros befindet, sei eine pathetische, gefahrvolle. Aus dieser Thatsache könnte man nun weiter folgern wollen, der Künstler habe seine Aufgabe verfehlt, er sei der Ausführung seiner eigenen Absicht nicht gewachsen gewesen, ja man würde diese Folgerung machen müssen, wenn es bewiesen wäre, das Ziel des Meisters sei die Darstellung des Kampfespathos gewesen. Allein daß dieses sein Ziel gewesen sei, ist durchaus nicht bewiesen, und wir sind nicht berechtigt, ihm eine Absicht der Art unterzuschieben, um darauf einen Tadel zu gründen, vielmehr sind wir verpflichtet, die Absicht des Künstlers aus dem Werke selbst und aus dem Eindruck abzuleiten, den dasselbe auf den Beschauer macht. Dieser Eindruck ist nun ohne Zweifel vom ersten Augenblicke der Betrachtung an derjenige des Erstaunens über diese im höchsten Grade kühn erfundene Stellung, über das hier im Marmor festgebannte Extrem der denkbar heftigsten Bewegung. Und wenn man nun diesen ersten Eindruck um so mehr gesteigert fühlt, je näher man auf die Prüfung des Werkes eingeht, wenn man andererseits wahrnimmt, daß der Künstler in den Ausdruck des Kopfes nichts mehr hineingelegt hat, als die natürliche Spannung und Aufmerksamkeit des geübten Kämpfers, nichts von eigentlicher Leidenschaft, Zorn, Hohn, Furcht oder dergleichen, so muß man die Überzeugung gewinnen, daß es durchaus nicht die Absicht des Künstlers gewesen sei, ein pathetisches Kunstwerk zu schaffen, sondern daß er die Situation nur als diejenige ergriffen und benutzt habe, welche ihm die vollkommenste Entwickelung seiner Aufgabe: der Darstellung der äußersten und momentansten Bewegung, deren der menschliche Körper in einer gewissen Richtung überhaupt fähig ist, gestattete. Wenn dadurch die Statue allerdings jeden idealen Gehalt, jede höhere und geistige Bedeutung verliert, und wenn wir demgemäß auch urteilen müssen, daß der Künstler die höchste Auffassung einer derartigen Situation verfehlt habe, so werden wir ihm doch vermöge dieser Anschauung dessen, was er selbst gewollt hat, gerechter werden, als durch die Voraussetzung einer von ihm nicht erreichten höhern Absicht, da wir jetzt seinem Werke und der größtentheils erreichten Absicht des Künstlers in mehr als einer Beziehung unsere Bewunderung nicht versagen können.

Von der Richtigkeit der Behauptung, daß in unserer Statue das Äußerste der Bewegung des menschlichen Körpers nach einer bestimmten Richtung dargestellt sei, kann man sich ohne sonderliche Mühe durch Versuche mit dem eigenen Körper, durch Beobachtung sonstiger Kunstdarstellungen ähnlicher heftigen Bewegungen, oder endlich durch Prüfung der Statue selbst überzeugen. Vor dieser wird sich als richtig erweisen, was Feuerbach sagt: „die Gliedmaßen sind in die Pole der Bewegungssphäre gerückt und es ist eben so unmöglich, sich zu denken, daß der Kämpfer sich langsam in diese extreme Stellung auseinandergeschoben habe, wie es unmöglich ist, ihn in derselben bis zum nächsten Augenblick verharrend zu denken.“ Demgemäß scheint die hier gelöste Aufgabe mit derjenigen, welche Myron in seinem Diskobol, oder derjenigen, die er in seinem Ladas ver-



folgte, nahe verwandt zu sein, denn auch im Diskobol haben wir die Kühnheit der höchsten und äußersten Bewegung, deren der menschliche Körper in einer bestimmten Richtung fähig ist, erkannt, und der Ladas stellt die letzte Anstrengung des Laufes, also wiederum ein Höchstes der momentanen Bewegtheit dar. Und doch bestehn die Unterschiede zwischen dem Diskobol und unserem Kämpfer nicht nur darin, daß die Richtung und Art der Bewegung eine verschiedene oder in gewissem Grade gegensätzliche ist, doch müssen wir sie vielmehr auch darin erkennen, daß der Diskobol uns eine Stellung zeigt, in der sich eine neue, rasche und schwungvolle Bewegung vorbereitet, zu deren Auffassung unsere Phantasie durch das, was wir sehn, nothwendig angeregt wird, während uns die Statue des Agasias in viel weniger glücklicher Wahl des Momentes ein Letztes und Äußerstes zeigt, auf das nur ein Nachlassen folgen kann, und durch welches eben deshalb unsere Phantasie nicht erregt wird. In diesem Punkte bietet sich der Ladas als ein noch näherer Vergleich dar; allein im Ladas war es ja eben die Absicht des Künstlers ein Äußerstes und Letztes der Anstrengung und Überanstrengung darzustellen, dem der Tod aus Erschöpfung folgte, und in dieser Überanstrengung uns die unausbleibliche Folge, die Erschöpfung anschaulich zu machen, auf welche die vorausschauende Phantasie hingedrängt wurde. Auch davon kann bei Agasias' Statue nicht die Rede sein, weil der Kämpfer in der völligen Herrschaft über seinen Körper erscheint, und weil seine Bewegung trotz aller Heftigkeit doch so viel Festes, Gehaltenes hat, daß wir nicht entfernt den Eindruck von Überstürzung oder Überanstrengung, und also von einem Umschlag in Erschöpfung und Ermattung erhalten.

Gewiß sind das bedeutungsvolle Unterschiede zwischen den Erfindungen des ältern und derjenigen des jüngern Meisters, Unterschiede, welche eben nicht zum Vortheile des letztern ausfallen; allein die größte Verschiedenheit liegt in noch einem andern Punkte. So fein beobachtet und so kunstvoll durchgeführt der Rhythmus der Bewegung in den myronischen Statuen war, die Bewegungen selbst waren solche, wie sie sich unter den gegebenen Umständen mit Nothwendigkeit darstellten, solche, deren Anschauung der Künstler aus unmittelbarer Beobachtung der Natur gewinnen konnte. Die Stellung dagegen, welche uns Agasias' Kämpfer zeigt, ist, obgleich ihr Grundmotiv ebenfalls aus der Natur und Wirklichkeit entnommen und in älteren Kunstwerken vorgebildet ist, augenscheinlich nur eine durch Reflexion planmäßig bis zum Äußersten getriebene Steigerung dieses natürlichen Grundmotivs, die sich uns, je näher wir auf die Einzelheiten der Statue eingehn, desto deutlicher als das Ergebniß der kühlen Verstandesthätigkeit und der sorgfältigsten Berechnung zu erkennen giebt. Myron brauchte, um seinen Ladas und seinen Diskobol zu schaffen, nichts als ein offenes Auge und feines Gefühl für die lebendige Natur, Agasias wäre nimmer ohne eine gelehrte anatomische Kenntniß des menschlichen Körpers durchgekommen. Und eben, weil seine Statue kein sachliches Interesse beansprucht, weil es sich in ihr nicht um eine That handelt, zu deren Schilderung die Darstellung in dieser Form nothwendig wäre, sondern um eine Stellung, die an und für sich ein rein künstlerisches und technisches Interesse in Anspruch nimmt, weil sich ferner dem Beschauer aus derselben überall die Reflexion, das Wissen des Künstlers und das Geltendmachen dieses Wissens entgegendrängt, geht derselben alle Frische des Eindrucks ab und läßt sie uns, trotz aller Bewunderung, welche unser Verstand ihr zollt, im Ge-

müthe vollkommen kalt. Bewunderungswürdig ist allerdings das Ergebniß der Berechnung in der Composition dieser Statue, so viel Überlegtes, Geregeltes, Bewußtes sie trotz aller Heftigkeit haben mag; man beachte, in wie gesteigerter Weise die von der alten Kunst stets beobachteten Contraste der Bewegung auf die beiden Seiten des Körpers vertheilt sind: die Arme bewegen sich in diametral entgegengesetzter Richtung, der rechte nach hinten und nach unten, während der entsprechende Fuß vorschreitet, der linke nach vorn und nach oben, während das Bein rückwärts und nach unten ausgedehnt ist; dadurch entstehn Gegensätze der gestreckten und der zusammengeschobenen Seite dieses Körpers, die nicht vollkommener gedacht werden können, und dennoch empfinden wir unmittelbar, daß, so durchaus möglich diese Gegensätze sein mögen, sie in gleicher Situation unter tausend Fällen vielleicht nicht einmal sich durch den Zufall in lebendiger Handlung bilden werden und eben deshalb daß sie vom Künstler seinen Zwecken gemäß zurechtgemacht sind.

Das vorstehend Entwickelte wird genügen um zu erklären, warum unser Wohlgefallen an der Statue wesentlich und überwiegend sich auf die Art der Darstellung, auf das Technische, das Machwerk, sei es im weitern, sei es im engern Sinne, bezieht. In der That findet man, daß so ziemlich alle Lobsprüche, welche selbst von den begeistertsten Bewunderern dem Werke des Agasias gespendet worden sind, sich auf die Virtuosität des Künstlers beziehn, auf die Abgewogenheit der Composition, die Richtigkeit der Stellung, das gründliche Verständniß der organischen Bewegung, die tiefe Kenntniß der Anatomie des menschlichen Körpers. Und allerdings bleibt die Statue in allen diesen Hinsichten wirklich bewunderungswerth, und überdies in Hinsicht auf die Klarheit, mit welcher der Künstler seine Aufgabe und die Mittel, dieselbe zu lösen, begriffen hat. Wollte er nicht gradezu in Unnatur und Unbedeutendheit verfallen, so mußte er sich einer Formgebung befleißigen, welche bis in's Einzelne der thätigen Musculatur hinein die Spannung und Thätigkeit derselben zeigt; er mußte die Reflexion, welche diese extreme Bewegung im Ganzen hervorgerufen, in jeder Einzelheit wiederholen, mußte die Schwellung und Spannung jedes Muskels so gut über das im Leben Beobachtete hinaus steigern, wie er die Erfindung der ganzen Bewegung über das im Leben Gesehene steigerte. Das hat er gethan, und deswegen ist seine Statue, schwerlich durch Zufall grade sie, benutzt worden, um an ihr als an einem vollendeten Muster die Anatomie des menschlichen Körpers zu demonstriren und nachzuweisen, ein wie eminentes anatomisches Wissen dieser Künstler besessen habe [58]). Allein eben das offenbare Streben, seine anatomische Kenntniß zu verwerthen und möglichst reichliche Einzelheiten der Formen zur Geltung zu bringen, hat den Künstler über die Grenze der allgemeinen frischen Lebenswahrheit hinausgeführt, welche das höhere Alterthum in so bewundernswerther Weise innegehalten hat. Diese allgemeine Lebenswahrheit, Frische und Wärme ist hier in endlose Einzelheiten zersplittert, welche je für sich das Auge fesseln und durch ihren virtuosen Vortrag die Aufmerksamkeit von dem Ganzen ablenken, wodurch der Gesammteindruck geschwächt wird. Von der Richtigkeit dieses Satzes überzeugt man sich am besten durch den Versuch, einen guten Abguß der Statue nächtlich mit schwachem Lampenlicht zu beleuchten, welches eine Menge Einzelheiten aufzehrt, dem ganzen Werke dagegen ein ungleich größeres Leben und den Schein wirklicher Bewegtheit verleiht.



Von nicht geringer Bedeutung für die Beurteilung der Statue des Agasias ist die Beantwortung der Frage, ob dieselbe zu einer größern Gruppe gehört hat, oder ob wir sie nur dem einen Gegner zu Pferde gegenüber, oder endlich ob wir sie von vorn herein zum Alleinstehn bestimmt denken sollen. Müller denkt sich, Agasias habe seinen Kämpfenden aus einer größern Schlachtgruppe entnommen, um ihn mit besonderem Raffinement auszuführen, und mehre andere Erklärer nehmen an, daß die Statue thatsächlich zu einer größern Gruppe gehört habe. Dennoch ist dies im höchsten Grade unwahrscheinlich, und zwar sowohl aus einem äußern Grunde, wie aus einem innern. Der äußere Grund liegt in der Künstlerinschrift, von der man nicht begreift, wie sie an die Stütze (den Baum) der einen Statue gekommen sein soll, wenn diese wirklich einer Gruppe angehörte. Der innere Grund aber ist, daß es schwer, ja fast unmöglich wird, uns die Art der Gruppirung mehrer Figuren neben dieser zu denken, wenn wir uns über den Standpunkt Rechenschaft geben, den wir der Statue gegenüber einnehmen müssen, um sie ganz zu würdigen. Da ergiebt es sich nämlich, daß die Statue nicht von einem, sondern daß sie von mehren Standpunkten betrachtet sein will, von vorn und von beiden Seiten, weil nur so die ganze Arbeit zur Geltung kommt. Dieser Grund steht auch der Ansicht im Wege, daß wenigstens der unmittelbare Gegner des Kämpfenden real vorhanden gewesen sei; denn dieser müßte und würde uns grade die Ansicht der Statue decken oder trüben, welche durch die Richtung ihres Gesichtes und durch die Stellung der Künstlerinschrift als die Hauptansicht bezeichnet wird. Somit wird man sich dafür entscheiden müssen, daß die Statue von Anfang an allein gestanden hat und zum Alleinstehn gearbeitet worden ist, worauf eben der Charakter der Ausführung auf's bestimmteste hinweist. Ob sie aus einer größern Gruppe entnommen ist, wie Müller meint, ist dabei in so fern gleichgiltig, als sie bei dieser Gelegenheit in wesentlichen Motiven verändert worden sein müßte, und jedenfalls eine andere ist, als wie sie jemals in einer Gruppe gewesen sein kann. Auf die Art der Kunst wirft diese Erwägung, daß der Borghesische Kämpfer als ein Schaustück für sich allein gearbeitet worden, ein nicht unbedeutendes Licht.

In diesem seinem Charakter als ein virtuos durchgearbeitetes Schaustück ohne idealen Gehalt und ohne sachliches Interesse kennzeichnet sich das Werk des Agasias nicht allein als eine Hervorbringung der Spätzeit der Kunst, sondern es tritt in einen bemerkenswerthen Gegensatz zu den Hervorbringungen der wesentlich gleichzeitigen attischen Künstler, welche eine überwiegende Richtung auf das Ideale festhalten. Dagegen zeigt sich in dem „Borghesischen Fechter“ im Formalen eine Verwandtschaft mit mehren Werken, welche man unter den Einflüssen der rhodischen Kunst entstanden denkt (s. Buch V, Cap. 4), ja auch mit dem Hauptwerke dieser Schule selbst, dem Laokoon. Und während die rhodische Schule von der jüngern sikyonischen des Lysippos ihre Anstöße erhielt, kann man in dem Werke des Agasias einen letzten Ausläufer dieser mehr auf formale Schönheit und technische Eleganz als auf geistigen Gehalt gerichteten Schule erkennen, deren Proportionskanon auch dem „Borghesischen Fechter“ mit seinem kleinen Kopf und seiner schlanken Gestalt zum Grunde liegt.

Wenn wir auf die Statue des Agasias sofort das Relief des Archelaos von Priene folgen lassen, da über die oben S. 398 unter Nr. 2 erwähnte Statue des Herakleides von Ephesos und seines Genossen nichts im Einzelnen zu sagen ist,



so möge dieses in Fig. 148 abgebildete Relief, die s. g. Apotheose des Homer zunächst seinem Gegenstande nach erläutert und dann von Seiten der Erfindung und Composition, endlich in Beziehung auf den formalen Theil der Darstellung geprüft werden.

Die in älterer und neuerer Zeit viel behandelte Composition [59]) zerfällt in vier über einander befindliche Streifen. Zu oberst auf dem Gipfel des Berges, der am wahrscheinlichsten den Parnaß bedeuten soll, ist Zeus, bequem halbgelagert sitzend dargestellt, während er seinen Adler zu Füßen hat. Dann folgen in zwei Reihen auf die Abhänge des Berges vertheilt, die neun Musen, alle bis auf die eine (vielleicht Thalia zu nennende), welche mit begeisterten Schritten den Berg heruntereilt, in bekannten Gestalten; ferner, in einer Höhle, wahrscheinlich der berühmten korykischen am Parnaß, Apollon Kitharodos und neben ihm, jenseits des das delphische Local charakterisirenden Omphalos, an welchem des Gottes Bogen und Köcher lehnt, eine weibliche Figur, die delphische Priesterin oder die Pythia mit einer Trinkschale, welche sie zur Spende bereit hält. Neben der Grotte rechts endlich finden wir, auf einem eigenen Fußgestell vor einem Dreifuß aufgestellt, die Statue eines Dichters, dessen im Original unbärtiger (nicht wie in der Zeichnung bärtiger) Kopf eine moderne Ergänzung ist und in dem man mit der verhältnißmäßig größten Wahrscheinlichkeit entweder Hesiodos oder Orpheus zu erkennen meint. Der unterste Streifen enthält die eigentliche Apotheose oder vielmehr die Verehrung Homers durch eine Reihe von allegorischen Figuren, denen, weil sie aus sich selbst nicht verständlich waren, die Namen beigeschrieben sind. Diese behandelt am verständlichsten L. Schmidt, dem wir in der Deutung der Beziehungen der Personen gefolgt sind. Homeros (*ΟΜΗΡΟΣ*) thront mit Scepter und Schriftrollen links, neben seinem Throne hocken Ilias (*ΙΛΙΑΣ*) mit dem Schwert und Odysseia (*ΟΔΥΣΣΕΙΑ*) mit dem Aplustre (Schiffsschnabel), an seinem Fußschemel sind eine Maus und ein Frosch einander gegenüber, um auf die Batrachomyomachie anzuspielen, angebracht, während von hinten her die bewohnte Erde (*ΟΙΚΟΥΜΕΝΗ*), den Modius auf dem Haupte, den Dichter bekränzt, anzudeuten, daß sein Ruhm den Erdkreis erfüllt, und der beschwingte Chronos (*ΧΡΟΝΟΣ*) Schriftrollen hält, anzudeuten, daß die Zeit des Dichters Werke bewahrt und sie der Nachwelt überliefert. Vor Homer steht ein flammender Altar, an dem ihm geopfert werden soll; der Opferstier, ein auf Homers so gut wie des Künstlers kleinasiatische Heimath hinweisender karischer Buckelochse, ist bereit, der Mythos (*ΜΥΘΟΣ*), den die epische Poesie verherrlicht, hier als Knabe gebildet, hält Opferschale und Kanne, indem er sich zum Altar herumwendet, während die Geschichte (*ΙΣΤΟΡΙΑ*) Weihrauch in die Flamme streut, verständlich genug, weil die epische Poesie im Sinne der Griechen der Geschichte Anfang und Quelle ist. Auf sie folgt, ihr gepaart zu denken, die epische Dichtkunst (*ΠΟΙΗΣΙΣ*), welche in Begeisterung zwei Fackeln hoch erhebt, während, größer gebildet, mit festem Schritt Tragoedie und Komoedie (*ΤΡΑΓΩΔΙΑ*, *ΚΩΜΩΔΙΑ*, so, beide Male ohne Iota adscriptum) herantreten, den rechten Arm zur Verehrung des Dichters erhoben, in dessen Werken nach bekannter Anschauung der Alten Keim und Quelle zur Tragoedie wie zur Komoedie liegen. Nicht so leicht wie die bisher angeführten Personen sind die folgenden fünf zu verstehn, welche zu einer enggestellten Gruppe zusammengedrängt sind. Am meisten Schwierigkeit macht die Knabengestalt der Natur (*ΦΥΣΙΣ*), die sich zu den vier Frauen her-



Fig. 148. Die sogenannte Apotheose des Homer von Archelaos von Priene.

umwendet und zu der einen derselben die rechte Hand emporstreckt. Jedoch ist nachgewiesen, daß in diesem in der Blüthe der Entwickelung stehenden Knaben nicht etwa die Natürlichkeit der homerischen Poesie, sondern die schaffende Kraft des Dichters versinnbildlicht werden solle. Die Beziehung dieses Knaben zu der folgenden Gruppe der Tugend, der Erinnerung, der Wahrhaftigkeit und der Weisheit (*ΑΡΕΤΗ, ΜΝΗΜΗ, ΠΙΣΤΙΣ, ΣΟΦΙΑ*), deren Verhältniß zum Dichter und zu der epischen Poesie im Einzelnen nicht entfernt liegt, glaubt Schmidt in dem Verhältniß der Philosophie zur Natur und Naturbeobachtung, von der die Philosophie ausging, aufzufinden. So schließt sich die Verehrung Homers in allerdings sinnvoll gewählten allegorischen Figuren ab, welche aber dennoch in ihrer Auswahl und Zusammenstellung nur das Product einer unpoetischen Reflexion sind, und die als solche nur durch die Reflexion gefaßt werden können, ohne, wie echte Kunstwerke, unmittelbar auf unsere Anschauung und unser Gemüth zu wirken.

Das leitet auf die Composition im Ganzen, auf die rein künstlerische Anordnung der Figuren und die Behandlung des Reliefs.

Die ganze Compositionsweise ist fast durchaus eine malerische, wie wir dergleichen zuerst in den kleineren Reliefen von dem großen pergamenischen Altare begegnet sind (oben S. 254 f.). Jedoch macht sich die Unzuträglichkeit und der innere Widerspruch einer derartigen Behandlung des Reliefs in dem vorliegenden Falle in ganz besonderer Schärfe geltend. Denn Archelaos hat sich nicht damit begnügt, seinen Figuren einen realen Hintergrund zu geben, vor welchem die Mehrzahl derselben, namentlich die auf den Bergabhängen angebrachten Musen völlig von dem Reliefgrund abgelöst, wie dahingestellte Statuetten erscheinen, sondern er ist einen bedeutenden Schritt weiter gegangen, indem er einen nach oben zurückweichenden Berg, also eine vollständige Landschaft darstellte, die er einem großen Theile seiner Figuren zum realen Standpunkt und Hintergrunde gab, ohne diesen doch perspectivisch componiren zu können. Der Absicht der Composition nach liegt allerdings der Berggipfel in beträchtlicher Ferne, so wie ihn in landschaftlicher Darstellung die Malerei darstellen würde und darstellen könnte, das Relief aber, welches neben der Linearperspective nicht auch über die Luftperspective verfügt, überhaupt in glaubhafter Weise nicht darstellen kann. Wenn aber der Künstler es nicht versucht hat, nach Art der in der modernen Renaissance beliebt gewordenen Reliefbehandlung seinen Berg durch ganz flache Relieferhebung und die Personen, welche ihn beleben, durch perspectivische Verkleinerung als entfernt darzustellen, so darf man das, ohne ihm Unrecht zu thun, gewiß eher daraus ableiten, daß er für seine Figuren eine gewisse Größe bewahren wollte, als aus einem lebendigen Gefühl für das, was der Reliefcomposition erlaubt und was ihr verboten ist.

Es schien geeignet, auf diese starke und über das, was wir in den pergamenischen Reliefen gefunden haben, weit hinausgehende Verkennung der nothwendigen Forderungen des echten Reliefstils deswegen hinzuweisen, weil der Umstand, daß der Hintergrund der einzelnen Figuren nicht eigentlich plastisch ausgeführt ist, vielmehr nicht nur in der untersten Reihe in dem ausgespannten Teppich, sondern auch an dem Berge gewissermaßen glatte Flächen bildet, vor denen die Figuren stehn, weil dieser Umstand für ein relativ frühes Datum der Homersapotheose geltend gemacht worden ist. Mit wie geringem Rechte, haben die kleineren Reliefe



von Pergamon gezeigt, welche, ohne Zweifel älter, als das Werk des Archelaos, die vermeintlich frühere Erscheinung der ausgesparten glatten Hintergrundsfläche der Figuren nicht zeigen. Wenn allerdings die pseudoperspectivische Darstellung der Örtlichkeiten, in denen die Scenen sich abspielen, auf den „Bilderchroniken" mit denen man bisher die Tafel des Archelaos zusammendatiren wollte, viel weiter geht, als in der Homersapotheose, so trennt diese die pseudo-landschaftliche Darstellung des Berges wieder eben so bestimmt von den Reliefen aus dem 2. Jahrhundert.

Von vergleichsweise geringerer Bedeutung sind die übrigen, von Archelaos begangenen Verstöße gegen den guten Reliefstil, so die Vermischung mehrer Reliefarten, indem er die Figuren der drei oberen Reihen in starkem Mittelrelief, diejenigen der untersten in wenig erhobenem Flachrelief dargestellt hat, was auch bei den geringen Dimensionen des Kunstwerkes keineswegs durch eine vielleicht hohe Anbringung desselben motivirt oder entschuldigt werden kann, so ferner die sehr ungleiche Raumerfüllung in der untersten Reihe, und das Zusammendrängen der Figuren zu einer dichten Gruppe, wie diejenige der untersten Reihe rechts, und was dergleichen mehr ist. Wenn in allen diesen Dingen Archelaos durchaus als kein bedeutender, sich der Principien seiner Kunst bewußter Künstler erscheint, dessen Werk hauptsächlich nur durch seinen Gegenstand Interesse erregt, so dürfte auch das Maß seiner Originalität ein recht bescheidenes sein. Denn man wird wohl nicht bezweifeln, daß der Künstler in den Figuren der drei oberen Reihen, mit Ausnahme vielleicht der s. g. Thalia, durchgängig, zum Theil augenscheinlich nachweisbar, von älteren größtentheils auch uns noch erhaltenen Bildungen abhängig erscheint, während er die allegorischen Figuren der untersten Reihe, für welche er übrigens in mancherlei Votivreliefen ebenfalls wenigstens die Motive vorfand, in der ihnen gegebenen Bedeutung selbständig erfunden haben mag. Diese aber sind an sich und durch sich so wenig charakterisirt, daß der Künstler bei ihnen zu dem Mittel der Namensbeischrift greifen mußte, um überhaupt dem Beschauer zum Bewußtsein zu bringen, was das Ganze und das Einzelne bedeuten solle, zu jenem Mittel, welches die Kunst in ihrer Kindheit anwendet, in der Blüthezeit aber, wo sie in sich charakteristisch schafft, durchaus verschmäht.

Die Composition der einzelnen Figuren endlich, die Formgebung und namentlich das Machwerk muß im Allgemeinen oberflächlich und ungefällig genannt werden, obwohl nicht alle Theile gleichem Tadel unterliegen [60]). Am tiefsten steht in jeder Beziehung die unterste Reihe von Figuren, wo die parallel emporgestreckten Arme der Poiesis, Tragodia und Komodia fast nur das Schema dieser Glieder zeigen: etwas mehr Detail und Wahrheit hat das Nackte am Mythos, an Homers Arm und am Torso und linken Arm des Zeus. Die Gewänder sind durchweg in den großen Hauptformen ziemlich scharf, aber auch nicht selten sehr hart und unorganisch angegeben. Vollständig oberflächlich sind die Effecte sich kreuzender Falten mehr angedeutet als ausgeführt, es sind glatte oder fast glatte Flächen, so bei der Sophia, der kleinen weiblichen Figur in der Grotte, den beiden stehenden Musen der obersten Reihe. Die Bewegung der gestreckten Glieder, besonders der Arme, ist ohne alle Grazie, steif und ungefällig, so außer bei den schon erwähnten Figuren der untersten Reihe auch bei der sitzenden Muse der obern Reihe, bei Zeus, weniger bei der herabeilenden Muse, bei welcher der nachflatternde Gewandzipfel modern restaurirt ist, und am wenigsten bei dem auf

das Scepter gestützten Arme Homers. Die Köpfe, von denen übrigens die Mehrzahl (bei fünf Musen, Apollon, der Priesterin, der Dichterstatue und in der untersten Reihe bei der Sophia) modern ist, sind besonders in den oberen Reihen zierlich, nicht ohne Reiz, aber fast gar nicht individualisirt, der Ausdruck ist beinahe durchweg der einer leisen Freundlichkeit, aber ohne alle Wärme und Begeisterung; nur die Muse Zeus zunächst (Melpomene) hat einen Anflug von Erhabenheit.

Zu der schon oben (S. 398) besprochenen neuern Datirung des Reliefs des Archelaos möge hier noch bemerkt werden, daß die Quellen dieser Darstellung allerdings wahrscheinlich in Alexandria und der dortigen Gelehrsamkeit zu suchen sein dürften. Auf ein aus alexandrinischer Zeit stammendes Vorbild vielleicht nur einzelner Theile, nicht des Ganzen wie es ist, läßt der von Mehren bemerkte Umstand schließen, daß das Gesicht des Chronos mit späten Ptolemaeerköpfen auf Münzen Ähnlichkeit hat. Und wenn in der großen Agonalprocession des Ptolemaeos II. Philadelphos die Statuen des Alexander und des Ptolemaeos von Bildern der Arete, des Priapos und der Korinthos umstanden waren, während Ptolemaeos IV. Philopator in einem Homersheiligthum das Sitzbild des Dichters mit den Statuen seiner angeblichen Geburtsstädte umgab, so ist dies der Boden, auf welchem gelehrte Allegorien wie die Homersapotheose des Archelaos von Priene gewachsen sind.

Den Schluß dieses der kleinasiatischen Kunst der römischen Zeit gewidmeten Capitels möge eine kurze Betrachtung der Kentauren des Aristeas und Papias (Fig. 149) bilden, die, wie oben bemerkt, in Hadrians Zeit gehören. Der Gegenstand dieser beiden als Gegenstücke gearbeiteten Statuen ist offenbar das verschiedene Verhalten des Alters und der Jugend in den Banden der Liebe, denn, um dies gleich hier hervorzuheben, der junge Kentaur rechts trug, wie ein viereckiges Loch in seinem Rücken, welches zum Einsetzen eines fremden Gegenstandes diente, bezeugt, ebenfalls einen Flügelknaben, einen Eros, wie sein älterer Genoß [61]). Aber er trägt ihn gern und willig und ist heiter und guter Dinge, denn für die Jugend, die auf Gegenliebe hoffen darf, ist die Liebe keine Last und das Band der Liebe keine Fessel; dem Alter aber ist die Liebesfessel drückend, ihm schafft die Leidenschaft Leiden, das stellt sich uns an dem ältern Kentauren dar, welchen Eros gefesselt, wehrlos gemacht hat, und der sich unter seiner Fessel und gegenüber seinem neckischen Sieger gar kläglich geberdet. Kentauren sind zur Darstellung dieses Contrastes wohl hauptsächlich deswegen gewählt, weil sie derbe Naturwesen sind, in denen die Leidenschaften ohne Rückhalt zur Erscheinung kommen, wie sie denn auch ohne Übertreibung scharf genug vorgetragen sind.

Die Idee, welche diesen Kunstwerken zum Grunde liegt, wird man, wenngleich sie nur den Werth eines Epigramms hat, glücklich, die für sie gewählte Darstellung in Kentauren sinnig und ihre Durchführung in den Gegensätzen der beiden Statuen gelungen nennen müssen, ohne daß man sich gleichwohl für diese Kunstwerke erwärmen könnte. Man urteile jedoch über dieselben wie man will, daß sie erst im Zeitalter Hadrians erfunden, und daß Aristeas und Papias ihre Erfinder seien, ist um so unwahrscheinlicher, als von den mehrfachen Wiederholungen wenigstens das pariser Exemplar des ältern Kentauren (das der Erhaltung des Eros wegen in Fig. 149 mitgetheilt ist) den beiden mit den Künstlernamen bezeichneten Exemplaren in keinem Betracht nachsteht. Aristeas und Papias können





Fig. 149. Die Kentauren von Aristeas und Papias.
(Der jugendliche im capitolin. Museum, der ältere das Exemplar im Louvre.)

demnach nur als Copisten gelten, und es kommt bei ihrer Beurteilung lediglich auf die Technik an. Das Zeitalter der Erfindung dieser beiden Kentauren wird sich nur vermuthungsweise, wenngleich wahrscheinlich genug ermitteln lassen; wenn man freilich mehrfach von einer großen Ähnlichkeit der Körperhaltung des ältern Kentauren mit dem Laokoon geredet, ja eine Nachbildung des Laokoon in demselben angenommen, und dadurch eine Altersgrenze der Erfindung dieser Kentauren zu erhalten gemeint hat, so ist bei der Behauptung dieser ziemlich oberflächlichen Ähnlichkeit übersehn worden, daß der ältere Kentaur vielmehr sich als eine ziemlich genaue und jedenfalls in allen wesentlichen Theilen übereinstimmende Copie des Kentauren in der Bd. I, Fig. 68 (S. 321) abgebildeten Metope des Parthenon erweist[62]. Danach rückt allerdings die mögliche Entstehungszeit unserer Kentauren beträchtlich hinauf, aber freilich nicht auch die Wahrscheinlichkeit, indem „die pikante Verbindung des schelmischen Eros mit dem wilden Geschlechte der Kentauren dem Charakter der alexandrinischen Poesie entspricht, die sich mit Vorliebe in den Schelmereien des Eros ergeht; und gewiß ist die Gruppe nicht früher entstanden“ (Friederichs, Bausteine I, S. 351), schwerlich aber auch ist diese immerhin originale Erfindung erst in hadrianischer Zeit in Rom gemacht worden. Die Arme des Eros auf dem Rücken des ältern Kentauren sind ergänzt, und die Vermuthung[63], der Knabe habe den Kentauren ursprünglich am Ohre gezupft oder

am Haar gefaßt gehabt, ist wahrscheinlich genug; die Situation wird dadurch noch lebendiger motivirt und die travestirende Ähnlichkeit mit dem Kentauren der Parthenonmetope noch größer. Die (bakchische) Bekränzung des Eros soll wohl andeuten, daß der Wein mitgewirkt hat, den Kentauren — dessen Kopf in einer fragmentirten Wiederholung selbst mit Weinlaub bekränzt ist — dem Liebesgott untergeben zu machen.

In Betracht der Formgebung und der Technik der Kentauren des Aristeas und Papias, welche von Brunn am genauesten erörtert worden ist, kann man dem von diesem abgegebenen Urteil in der Hauptsache nur beistimmen. „Sie (die Künstler) wollten womöglich in ihrer Nachbildung den Originalen noch neue Schönheiten hinzufügen, oder es sollten, sofern dieselben in Bronze ausgeführt waren, auch im Marmor alle die Vorzüge sichtbar werden, welche nur dem erstern Stoffe eigenthümlich sind. Die Künstler waren vorzügliche Techniker; sie haben dem spröden und harten schwarzen Marmor eine Ausführung abgewonnen (so namentlich in den losen Partien des Haupthaares), wie wir sie sonst nur in Bronzewerken zu sehn gewohnt sind. Aber diese technische Meisterschaft wurde auch die Klippe, an welcher sie scheiterten. Denn grade durch sie verräth sich der Mangel an allem feinern Gefühle und höhern Kunstsinne. Die Muskeln werden durch die Schärfe der Durchführung wulstig und liegen wie Polster über und neben einander". Dies ist schwerlich der zutreffende Ausdruck, vielmehr scheint es, daß die Künstler, von dem Streben ausgehend, die Flächen zu beleben und interessanter zu machen, zu einer namentlich an den Pferdeleibern sehr merkbaren unruhigen und im Grunde unorganischen Behandlung der Oberfläche verleitet worden sind, mit der sich eine mangelhafte Überwindung der Masse und eine gewisse Schwächlichkeit in der Gliederung gesellt. Der Erfolg ist, daß diese dickbäuchigen Pferdeleiber auf den unkräftigen Beinen sehr wenig bewegungsfähig erscheinen. Mit jenem Streben nach möglichst weit getriebener Detailirung der Oberfläche hangt aber zusammen was Brunn weiter bemerkt: „die kurzen Haare auf der Brust, die Andeutungen derselben am Pferdekörper, wo sie in zwei verschiedenen Richtungen auf einander stoßend sich gewissermaßen brechen, mochten, in Bronze durch feine Ciselirung angegeben, eine besondere Schönheit bilden: hier erscheinen sie als trockene, harte Einschnitte in die Haut, welcher einer harmonischen Verarbeitung mehr hinderlich als förderlich sind. So zeigen sich Aristeas und Papias allerdings in einer Beziehung als Nachkommen der kleinasiatischen Künstler: in dem Streben, ihre Meisterschaft zur Schau zu tragen; diese selbst aber erstreckt sich nur auf den untergeordnetsten Zweig der künstlerischen Thätigkeit und kann in ihrem einseitigen Hervortreten nur zum Nachtheil des Ganzen wirken. So sehr uns also auch die eben behandelten Werke durch die Schönheit ihrer ursprünglichen Erfindung anziehen mögen, so bleibt doch dem Aristeas und Papias nichts übrig, als der Ruhm tüchtiger Marmorarbeiter."

Indem es einer Schlußbetrachtung vorbehalten bleiben muß, die Resultate aus diesem Capitel so gut wie diejenigen aus der Betrachtung der neuattischen Kunst für die Aufstellung eines Gesammtbildes der griechischen Kunst in Rom zu verwenden, ist zunächst noch die Betrachtung einer dritten Künstlergruppe nöthig, welche, in dieser Zeit mit Ruhm thätig, auf den Charakter der Kunst ihrer Zeit unfehlbar ebenfalls ihren Einfluß ausgeübt hat, und von deren Werken einige



erhalten sind, welche demjenigen, welcher nach einem sichern Maßstabe zur kunstgeschichtlichen Beurteilung der massenhaften undatirten Sculpturen unserer Museen sucht, dieselbe Bedeutung haben wie die Werke der neuattischen und der kleinasiatischen Künstler.

Viertes Capitel.

Pasiteles und seine Schule[64]), Arkesilaos, Zenodoros und andere Künstler in Italien.

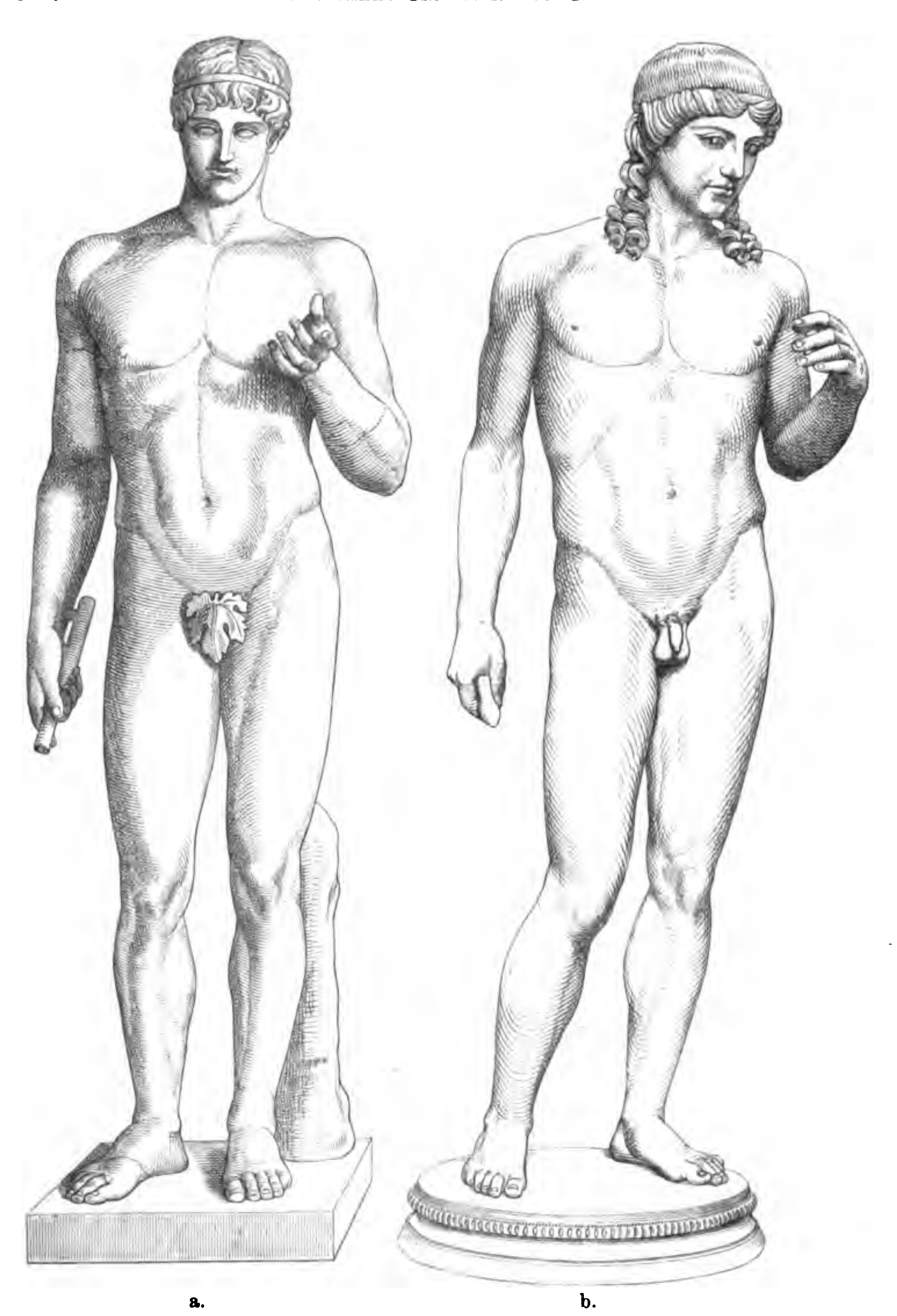
Pasiteles, dessen Name früher oft mit dem des Praxiteles verwechselt worden und in den Handschriften des Plinius mit diesem, sowie umgekehrt dieser mit dem seinen vertauscht ist, ist gebürtig aus Unteritalien, erhielt aber wahrscheinlich schon in seiner Jugend das römische Bürgerrecht, welches im Jahre 665 Roms, 87 v. u. Z. den unteritalischen Städten insgesammt ertheilt wurde, und lebte meistens in Rom. Seine Hauptthätigkeit fällt in die Zeit des Pompejus, und es ist nicht wahrscheinlich, daß er noch für Augustus und für dessen im Jahre 721 Roms, 32 v. u. Z. begonnenen Umbau der Porticus des Metellus, welche nach diesem Umbau den Namen der Octavia erhielt, thätig gewesen ist, wie man daraus geschlossen hat, daß von ihm ein Juppiter von Elfenbein in dem Juppitertempel innerhalb dieser Porticus genannt wird. Dieser kann allerdings, wie sich von selbst versteht, nicht mit der Gründung dieser Gebäude durch Metellus Macedonicus in Zusammenhang gebracht werden. Am wahrscheinlichsten ist es daher, daß Pasiteles für Metellus Creticus, welcher im Jahre 692 Roms, 62 v. u. Z. triumphirte, an eben diesem Werke thätig gewesen ist[65]). Außer dem Juppiter von Elfenbein — und Gold, wie zu verstehn sein wird — kennen wir von den vielfachen Arbeiten des Pasiteles im Einzelnen nur noch eine Statue des Schauspielers Roscius, den Pasiteles als Knaben von einer Schlange umwunden (worin man ein glückliches Vorzeichen erkannte) in Silber darstellte; allein wir haben im Allgemeinen von vielen Werken des Künstlers Nachricht und wissen, daß er technisch überaus vielseitig war, da er in Marmor, Gold und Elfenbein, Silber und Erz arbeitete; auch muß bemerkt werden, daß er in den Erwähnungen der alten Schriftsteller als ein bedeutender und berühmter Meister erscheint. Namentlich wird aber die Sorgfalt seiner Studien hervorgehoben, die ihn veranlaßte, allen seinen Werken äußerst genau gearbeitete Thonmodelle zum Grunde zu legen, was freilich heutzutage alle Bildhauer thun, was aber im Alterthum bis auf diese Zeit sinkenden Kunstvermögens keineswegs so allgemein im Gebrauche gewesen zu sein scheint, während wir es in dieser Zeit auch noch bei einem andern Künstler, Arkesilaos, besonders hervorgehoben finden, wovon weiter unten. Als eine Anekdote aus Pasiteles' Leben berichtet uns Plinius, daß er, einen Löwen nach dem Leben modellirend, durch einen aus seinem Käfige hervorgebrochenen Panther in ernstliche Gefahr gerieth. Interessant ist uns Pasiteles ferner noch als Kunstschriftsteller und Gewährsmann des Plinius, der sein Werk über „ausgezeichnete Kunst-



werke der ganzen Welt“ unter seinen Quellen anführt, sowie endlich als Gründer einer Schule, die wir durch zwei Glieder verfolgen können und aus der wir Werke besitzen, welche, wenn man sie zusammenfaßt, vielleicht im Stande sind, uns über den Charakter dieser Schule näher aufzuklären.

In der Inschrift einer nackten männlichen Statue in der Villa Albani (Fig. 150 a)[66]) nämlich nennt sich Stephanos Schüler des Pasiteles, eine Angabe, dergleichen so viel wir wissen, hier zum ersten Male in der Kunstgeschichte vorkommt. Mit dieser Figur, welche bald als Athlet bezeichnet und danach beurteilt, bald, aus einem gleich zu berührenden Grunde, mit dem Namen des Orestes belegt worden ist, hat es eine eigenthümliche Bewandtniß. Von ihr giebt es nämlich eine ganze Anzahl von Repliken oder vielmehr, da sie nicht den geringsten Anspruch darauf hat, als Original und als das Vorbild der anderen zu gelten, es giebt eine Anzahl mehr oder weniger vollständig oder nur in Torsen und in Köpfen erhaltene Exemplare dieser Figur, von welchen einige grade so wenig ein bestimmtes Merkmal ihrer Bedeutung besitzen wie die Stephanosfigur[67]), während andere bei m. o. w. bedeutenden Abweichungen der formalen Behandlung, auf welche zurückzukommen sein wird, als Apollon (Fig. 150 b)[68]), wieder andere bei etwas verschiedener Gliederlage durch Hinzufügung von Flügeln[69]) vielleicht als Eros charakterisirt werden und endlich dieselbe Figur in zwei Gruppen, deren eine in Neapel (Fig. 151), die andere im Louvre steht[70]), als Orestes, das eine Mal — und das scheint die ursprünglichere Composition zu sein — mit Elektra, das andere Mal in ganz wenig veränderter Darstellung mit Pylades zusammengestellt ist. Da nun die Figur des Stephanos besonders wegen des Gestus ihrer allerdings ergänzten linken Hand, welcher den Eindruck macht, als begleite er eine Rede, als Einzelfigur nicht recht verständlich schien, so hat man vermuthet, daß sie aus der ursprünglichen Gruppencomposition entnommen und für sich allein copirt sei[71]). Hierbei aber wurde zweierlei nicht gebührend veranschlagt. Einmal verkannte man, daß die beiden Gruppen, in welchen Orestes in dem Augenblick dargestellt ist, in welchem er einem Theilnehmer (wahrscheinlich, wie schon gesagt, ursprünglicher der Elektra) seinen Racheplan mittheilt, nicht archaische Originalarbeiten, sondern, wie sich aus einer Reihe von Umständen, wie ganz besonders aus der Behandlung des Gewandes der Elektra, ergiebt[72]), archaïsirende Werke einer späten Periode, ja wahrscheinlich eben der hier in Rede stehenden Schule sind. Und sodann übersah man, wie wenig wahrscheinlich es sei, daß eine Figur aus diesem Gruppenverbande gelöst worden sei, um sie als eine für sich kaum etwas Rechtes bedeutende Einzelfigur zu behandeln, eine Unwahrscheinlichkeit, welche mit der Zahl der Wiederholungen dieser Einzelfigur wächst. Angesichts dieser mehrfach wiederholten Einzelfigur kann man vielmehr nur annehmen, daß ein vorzügliches archaïsches Original die Grundlage bilde, welches von der späten Kunst nachgebildet und bald allein in verschiedenem Sinn (als Athlet, Apollon, vielleicht Eros) verwendet, bald zu einer Gruppencomposition wie die erhaltenen benutzt worden ist. Unter den verschiedenen Nachbildungen nun ist keine, welche das archaïsche, etwa aus dem Anfange der 80er Oll. stammende Original mit stilistischer Treue wiedergäbe, vielmehr zeigen die verschiedenen Exemplare bei der Wahrung des Grundschemas eine Umarbeitung des Vorbildes im Sinn und mit den Mitteln der spätern Kunst, und zwar dies in bald höherem, bald geringerem Grade. Sehr schön, aber auch frei in dem berliner Torso (Anm. 67, Nr. 3), demnächst in dem





a. b.

Fig. 150. a. Statue des Stephanos in der Villa Albani, b. Apollon von Erz aus Pompeji im Museum von Neapel.

neapolitaner Apollon (Anm. 68, Nr. 1), während sich Stephanos in den Proportionen und in den Einzelheiten der Formgebung strenger an sein Vorbild gehalten hat, ohne dieses gleichwohl mit der herben Frische echt alterthümlicher Kunst wiederzugeben, vielmehr dasselbe verflachend und verglättend, so daß er als nichts anderes und nichts mehr, denn als ein ziemlich mechanisch verfahrender Copist erscheint [73]).

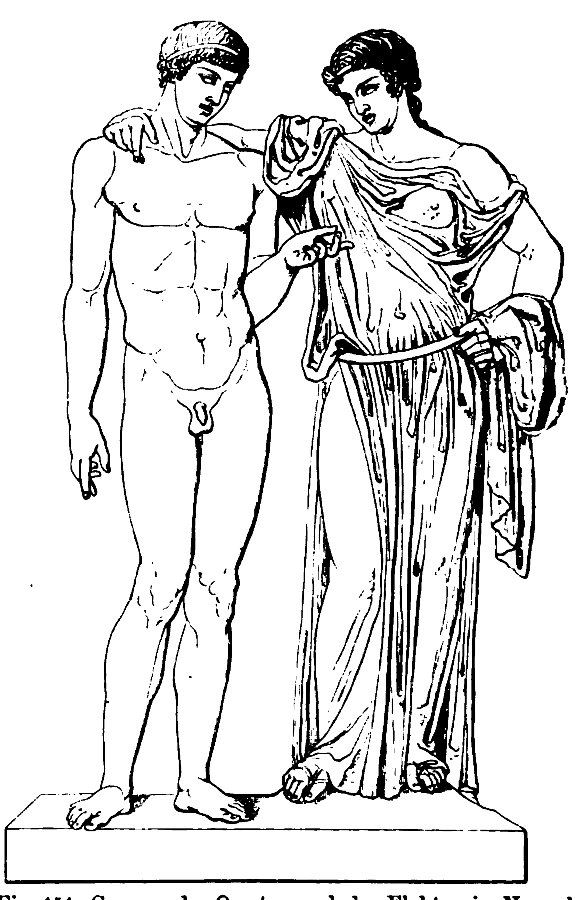


Fig. 151. Gruppe des Orestes und der Elektra in Neapel.

Als solcher erscheint er in kunstgeschichtlicher Beziehung bemerkenswerth, weil seine Statue ein bestimmt datirtes, neben der Amphora des Sosibios (oben S. 395 f.) frühestes Zeugniß des erwachenden Geschmackes an archaischen Formen und der Reproduction alterthümlicher Kunstwerke bietet, während uns die größere Zahl der Wiederholungen dieser Figur den damals vorhandenen Umfang dieser archaischen Liebhaberei vergegenwärtigt. Wir werden auch schwerlich irren, wenn wir auf Grund dieser Thatsachen annehmen, daß auch eine Anzahl anderer archaïstischer Statuen und Reliefe, theils als Copien echt alterthümlicher Werke, theils als deren Überarbeitungen, theils endlich als Neugestaltungen in ihrem Sinne bereits in dieser Periode entstanden sind.

Allein mit dem bisher Gesagten ist erst ein Theil der Fragen beantwortet, welche sich an die Stephanosfigur, ihre Wiederholungen, Varianten und Umgestaltungen knüpfen.

Die wichtigste dieser Fragen ist, ob man der Schule des Pasiteles sei es ausschließlich, sei es hauptsächlich diese archaïsirende Kunstrichtung zuzuschreiben hat, welche sich außer in den hier angeführten Statuen noch in einer kleinen Zahl anderer, wie z. B. der vaticanischen Wettläuferin [74]) oder dem s. g. Apollon auf dem Omphalos und seinen Wiederholungen [75]) offenbart, von welchen letzteren übrigens neuerdings mit Sicherheit erwiesen ist, daß sie nicht Apollon, sondern einen Athleten darstellen und vielleicht auf die Statue des Euthymos von Pythagoras von Rhegion zurückgehn [76]). Wer, wie das Kekulé [77]) gethan hat, den pompejaner Apollon (Fig. 150 b) wenn auch vielleicht nicht als eine Originalarbeit des Pasiteles, so doch als dasjenige Werk betrachtet, welches vor allen geeignet

ist, die Vorstellung von dem künstlerischen Charakter des Pasiteles zu beleben und zur Anschauung zu erheben und nur in dieser Statue eine Originalschöpfung erkennt, in welchem sich drei Elemente oder Tendenzen verbinden, erstens ein Anlehnen an die alterthümliche Kunst, zweitens das treueste und sorgfältigste Studium der Natur und drittens ein offenkundiges Streben nach vollkommenster und feinster Durchbildung und raffinirter Eleganz der Arbeit, der wird natürlich nicht umhin können, zunächst die Repliken dieses Apollon und neben ihnen die nächstverwandten Figuren (Anm. 67 u. 70) als Arbeiten der pasitelischen Schule zu betrachten und dieser Schule wenn auch nicht ausschließlich, so doch überwiegend die Reaction gegen die Entwickelung der späteren griechischen Kunstschulen und das Zurückgreifen auf die reif·archaïschen Formen zuzuschreiben [78]). Eben so natürlich liegt für denjenigen, welcher annimmt, daß diesen Figuren, und zwar zunächst der Reihe derjenigen, welchen die Stephanosfigur angehört (Anm. 67), ein echt archaïsches Original zum Grunde liegt, welches zu den Apollonfiguren umgestaltet worden ist, kein Grund vor, diese ganze Folge auf eine und dieselbe Schule zurückzuführen, vielmehr wird dieser geneigt sein, die oben berührten Verschiedenheiten in der Wiedergabe des Originals verschiedenen Schulen und der pasitelischen nur diejenigen Exemplare zuzuschreiben, welche sich, wie eben die Stephanosfigur, von den anderen durch eine äußerlich genauere Wiedergabe der archaischen Formeneigenthümlichkeiten unterscheiden.

Allein wenn man auch die letztere Alternative als die wahrscheinlichere und demnach Stephanos als den Chef eines Ateliers betrachtet, welches sich mit der Herstellung von Copien nach berühmten Originalen befaßte und der neben seinem Namen denjenigen seines Lehrers als Empfehlung eben des für dergleichen Arbeiten bereits bewährten Ateliers nannte, auch in diesem Falle ist man noch keineswegs mit der Lösung des Problems fertig und hat namentlich noch nicht auf die Frage geantwortet, wie es zugehe, daß aus dieser Schule oder aus diesem Copistenatelier nicht etwa eine Reihe von dem Gegenstand und der Composition nach verschiedenen, nur stilistisch verwandten Figuren hervorging oder sich als aus demselben hervorgegangen erweisen läßt, daß vielmehr es sich um die stete Wiederholung der einen, an und für sich keineswegs besonders anziehenden Figur handelt, welche mit geringfügigen Modificationen in verschiedenem Sinne benutzt wurde. Ja man muß sagen, daß die Antwort auf diese Frage noch schwieriger wird unter der Voraussetzung, daß die stilistisch verschieden behandelten Figuren verschiedenen Schulen angehören, als wenn man sie alle der einen des Pasiteles zuschreibt.

Und so wird man wohl gestehn müssen, daß uns in der Stephanosfigur und ihren Verwandten ein Problem gegenübersteht, dessen Lösung bisher, trotz dem auf dasselbe mehr als auf manches andere verwendeten Fleiß und Scharfsinn, noch nicht gelungen ist. Endlich aber können wir auf die Frage, ob des Stephanos eigenes künstlerisches Vermögen auf das beschränkt war, was uns die mit seinem Namen bezeichnete Figur vor die Augen stellt, oder ob dasselbe weiter ging, durchaus keine bestimmte Antwort geben. Denn von „Appiaden“ des Stephanos, wahrscheinlich appischen Quellnymphen, welche Pollio Asinius besaß [79]), wissen wir nichts als den Namen. Daß wir aber auf keinen Fall die ganze Schule des Pasiteles und namentlich den Meister selbst nach diesem einen Werke beurteilen und auf die Wiederholungen früherer Originale beschränkt denken dürfen, das zeigt

uns augenfälliger, als es die schriftlichen Überlieferungen über Pasiteles vermögen, eine andere Arbeit dieser Schule, deren Künstler sich ebenso Schüler des Stephanos, wie dieser sich Schüler des Pasiteles nennt.

Dies thut Menelaos in der Inschrift einer ziemlich stark, aber im Ganzen vortrefflich ergänzten und außerdem in zum Theil (namentlich im Gesichte der Frau) entstellender Weise überarbeiteten Gruppe in der Villa Ludovisi in Rom[80]) (Fig. 152), deren Erklärung trotz vieler auf dieselbe verwendeter Mühe bis auf den heutigen Tag noch nicht zu allgemeiner Überzeugung hat festgestellt werden können. Wenn es nun auch nicht nöthig erscheint oder sich für die an dieser Stelle verfolgten Zwecke lohnt, auf alle die angestellten Erklärungsversuche näher einzugehn, so empfiehlt es sich dennoch, wenigstens die bemerkenswerthesten derselben hier zu berühren, weil sich dadurch herausstellen wird, daß Brunn (Künstlergesch. I, S. 598) nicht Unrecht hatte, wenn er meint, „am meisten haben wir bei diesem Schwanken gewiß unsere eigene Unwissenheit anzuklagen, einen kleinen Theil der Schuld dürfen wir aber auch dem Künstler beimessen, in so fern er eine bestimmte Handlung nicht scharf genug charakterisirt, sondern zu einem liebevollen Verhältniß zwischen Mutter und Sohn oder älterer Schwester und Bruder im Allgemeinen verflacht hat" und weil eben dieses auch kunstgeschichtlich von Bedeutung ist.



Fig. 152. Gruppe von Menelaos, dem Schüler des Stephanos.

Der Mangel scharfer Charakteristik tritt schon in den Compositionsmotiven, in den Bewegungsmotiven beider Personen hervor, so daß namentlich die Frage, ob der Jüngling sich der Frau eben genähert habe, oder ob er im Begriff sei, sich eben von ihr zu entfernen, von dem Einen in diesem, von dem Andern in jenem Sinne hat beantwortet werden können. In der That wird man, wenn man nur den obern Theil beider Figuren in's Auge faßt, keinen Augenblick zweifeln, daß es sich um eine liebevolle Vereinigung der beiden Personen handelt, bei welcher die lebhaftere Bewegung auf Seiten des Jünglings ist, während die Frau gelassener erscheint und dem Jüngling die linke Hand wie beruhigend auf den Arm legt. Betrachtet man dagegen nur den untern Theil der Gruppe und beachtet namentlich die Stellung der Füße, so wird man eben so gewiß das Entgegengesetzte und eine unmittelbar bevorstehende

Trennung der beiden Personen wahrzunehmen glauben, welche sich anschicken der Jüngling nach links, die Frau nach rechts aus einander zu treten. Diese Widersprüche in den Bewegungsmotiven haben Schreiber (Anm. 80) zu der Annahme geführt, welche sich mit der Ansicht Brunns nahe berührt, „daß das Absehn des Künstlers weniger auf naturgetreue Wiedergabe eines bewegten Vorganges, als auf die Linienharmonie einer correct aufgebauten Gruppe gerichtet war". Ist dem so — und es wird nicht leicht sein, dieser Annahme mit Gründen zu widersprechen —, so darf man sich über die Schwierigkeit, die Gruppe zu erklären, nicht wundern, ja man fühlt sich versucht, auf jede Erklärung zu verzichten und von allen Bestrebungen in dieser Richtung abzurathen. Denn die bisher aufgestellten Deutungen hangen in erster Linie von der einen oder der andern Auffassung der Bewegungsmotive (eben vollzogene Vereinigung oder grade jetzt bevorstehende Trennung der beiden Personen) ab. Eine Anzahl der aufgestellten Erklärungen sind freilich auch aus anderen Gründen unzulässig. So zunächst die in älterer Zeit und wiederum bei Thiersch (Epochen S. 295) aus der römischen Geschichte geschöpften, welche entweder den jungen Papirius zu erkennen vermeinten, dem seine Mutter die Geheimnisse des Staats abzufragen sucht, oder (Thiersch) Octavia und Marcellus, wobei aber keine bestimmte Scene angegeben wird und der allgemein gehaltene Idealcharakter der Köpfe, besonders des Jünglingskopfes entgegensteht. Diese Erklärungen sind außerdem nicht sowohl des, wie man meinte, specifisch griechischen Costüms der Figuren wegen unzulässig, da dies Costüm (am sichersten der rund geschnittene Mantel des Jünglings) vielmehr in der That römisch ist, als deswegen, weil die alte Kunst so gut wie nie aus der römischen Geschichte ihre Themata geschöpft hat. Auf dem Gebiete des griechischen Mythus aber sind ohne Zweifel verkehrt die Erklärungen der Gruppe als Phaedra und Hippolytos (der zuerst auch Winckelmann gefolgt war), als Andromache und Astyanax (Millin), als Penelope und Telemachos (Schulz u. Burckhardt), als Aethra mit Demophon bei der Einnahme Troias (Jansen). Denn diese Deutungen widersprechen theils dem Charakter der Personen, theils den zwischen diesen von der Poesie ausgebildeten Situationen, welche allein von der bildenden Kunst wieder dargestellt werden können. Dies wird man auch von derjenigen Erklärung sagen müssen, welche von O. Jahn[81]) aufgestellt und welche längere Zeit bei Vielen (bedingterweise auch in der 2. Auflage dieses Buches) großen Anklang gefunden hat und nach welcher Merope mit Aepytos zu erkennen wäre. Diese Erklärung gründet sich auf den von Euripides tragisch behandelten Mythus der Merope, dessen Inhalt in der Kürze dieser ist. Kresphontes, der Gemahl der Merope und Herrscher von Messenien, war von Polyphontes getödtet und seine Gattin gezwungen worden, den Mörder zu heirathen. Sie aber brütet Rache und sendet ihr Söhnchen Aepytos einem Gastfreunde in Aetolien zur Pflege und Erziehung, damit er, ähnlich wie der ebenso gerettete Orestes, zum Rächer seines Vaters heranwachse. Als er mannbar (also etwa 17—18 Jahre alt) geworden, faßt er den Entschluß, die Rachethat zu vollziehn und kommt unerkannt an den Hof des Polyphontes, welcher dem aetolischen Gastfreund reichen Lohn für die Hinwegräumung des Sohnes der Merope geboten hatte, und welchem sich dieser unter dem Vorgeben, er sei der Mörder des Aepytos, vorstellt. Der König ist hoch erfreut und nimmt in gastlich auf, Merope aber, in der Absicht, den Tod ihres Kindes zu rächen, will den Jüngling im Schlafe tödten, woran sie jedoch der alte

Paedagog, welcher Aepytos erkennt, verhindert. Es erfolgt nun eine rührende Wiedererkennungsscene zwischen Mutter und Sohn, eben diejenige, welche nach Jahn unsere Gruppe darstellt, und der Ausgang ist der Vollzug der Rache an Polyphontes, an dessen Stelle der Sohn der Merope den Thron seines Vaters besteigt.

Wenn man sich aber die dieser Wiedererkennungsscene vorangegangene Situation und den Umstand vergegenwärtigt, daß die Mutter eben vorher nahe daran gewesen ist, den unerkannten Sohn mit dem Beile zu erschlagen, so muß man doch sagen, daß mit diesen Voraussetzungen weder die auf Seiten des Jünglings offenbar größere Lebhaftigkeit der Handlung, noch, und zwar ganz insbesondere, auf Seiten der Frau die kühle Gelassenheit irgendwie in Übereinstimmung gebracht werden kann, es sei denn, daß man den Menelaos von vorn herein für einen zur Darstellung einer so bestimmt charakterisirten Handlung völlig unfähigen Künstler erklären wollte.

Besser, das läßt sich nicht läugnen, würde zu dem was in der Gruppe thatsächlich ausgedrückt ist, die von Winckelmann ausgegangene und namentlich von Welcker[82]) schön vertheidigte Annahme stimmen, es handele sich um die Wiedererkennungsscene zwischen Elektra und Orestes, obgleich auch in ihr, so wie uns Elektra von der griechischen Tragoedie charakterisirt wird, eine etwas lebhaftere Action auf Seiten der Frau wahrscheinlich sein würde. Mit der Ruhe der Frau würde sich weitaus am besten die Erklärung von Flasch[83]) vertragen, welcher die Scene der Wiedererkennung zwischen Iphigenia und Orestes annimmt, welche er ganz bei Euripides (Iph. Taur. vs. 783 ff.) vorgebildet findet. Nach der Erkennung durch den Brief nämlich drängt hier in der That Orestes zur Umarmung, so daß der Chor sich darüber wundert, während Iphigenia gelassen bleibt, bis sie sich durch genaueres Betrachten überzeugt hat, der Jüngling sei wirklich Orestes. Allein, wenn man auch zugeben kann, daß mit diesen beiden Erklärungen die Charakteristik der Personen in ihrem Altersunterschied, das kurzgeschorene Haar der Frau (als Zeichen von Trauer, Sclaverei oder Priesterstand, Eurip. a. a. O. vs. 809 f.) und insbesondere mit Iphigenias Priesterlichkeit die reiche Gewandung sich vertrage, so stehn und fallen doch die beiden Deutungen mit der Annahme, es handele sich um eine eben vollzogene Vereinigung, nicht aber eine eben bevorstehende Trennung der beiden Personen. Auf der Grundlage dieser letztern Annahme stehn dagegen die Vorschläge von Kekulé[84]) Deïaneira mit Hyllos und von Helbig[85]) Aethra mit Theseus zu erkennen, Hyllos, der (nach Soph. Trach. vs. 82 f.) von Deïaneira scheiden will um Herakles aufzusuchen, Theseus, der Aethra bittet, ihn zur Aufsuchung des Aegeus ausziehn zu lassen. Aber abgesehn von der Unklarheit der Bewegungsmotive erscheint die von Sophokles geschilderte Scene namentlich auf Seiten des Hyllos zu ruhig, um die Charakteristik des Jünglings der Gruppe zu decken; denn beide Personen sind in dieser mit Hyllos' Gehn völlig einverstanden und von einem schweren Abschiednehmen ist keine Rede, auch ist die ganze Situation zu wenig wichtig um als Grundlage einer derartigen Gruppe angenommen werden zu können. Und das gilt ebenfalls von der Deutung auf Theseus und Aethra, zu welcher letztern auch die persönliche Charakteristik der Frau, namentlich ihr kurzgeschorenes Haar wenigstens nicht ungezwungen paßt. Auch ist nicht diese Abschiedsscene berühmt und in alter Kunst sonst noch dargestellt, sondern die prägnante Scene für den Theseusmythus

ist die Auffindung der Waffen seines Vaters unter dem Steinblock, unter dem sie geborgen waren, und diese ist es, der wir auch in anderen Kunstwerken begegnen.

Bei der aus dem Vorstehenden wohl hervorleuchtenden Schwierigkeit, eine Deutung der Gruppe aus dem griechischen Mythus zu finden, ist es nicht zu verwundern, wenn neuerdings von mehren Seiten[86]) angerathen worden ist, auf eine solche ganz zu verzichten und die Erklärung auf außermythischem Gebiete zu suchen. Daß der Annahme, es handele sich um Personen aus dem wirklichen, und zwar, da Menelaos in Rom und für Rom arbeitete, dann um römische Personen, das Costüm nicht im Wege stehe ist oben bemerkt worden. Denn wenn dies Costüm an sich auch eine mythische Erklärung nicht ausschließt, so berechtigt es doch gewiß zu einer außermythischen. Gefunden aber ist eine solche wohl noch nicht. Es müßte sich um ein Grabmonument handeln, dergleichen in statuarischer Ausführung auf griechischem Boden wie auf römischem unbezweifelbar nachweislich sind, ja welche auch in Gruppencompositionen angenommen werden können[87]). Fraglich ist nur, ob auch in einer so bewegten Abschiedsdarstellung; denn die hiermit in Parallele gestellten griechischen Grabreliefe sind zweifelhafte Analogien und für ein römisches Grabmonument ist die mangelnde Porträthaftigkeit doch auch ein nicht unbedenklicher Umstand.

Wenn nun auch daraus, daß bisher keine sichere Erklärung der Gruppe des Menelaos gefunden ist, nicht folgt, daß eine solche nicht gefunden werden könne und daß wir berechtigt wären, die Schuld hiervon dem Künstler beizumessen, so können wir ihn doch einstweilen nicht anders als dahin beurteilen, daß er mindestens nicht sehr deutlich ausgedrückt hat, was er hat ausdrücken wollen.

Je weniger klar wir über die Bedeutung der Gruppe sehn, desto weniger können wir auch über die Frage absprechen, ob dieselbe für eine originale Erfindung des Menelaos, oder für die Nachbildung einer ältern Erfindung zu halten sei. Indem also auch diese Frage dahingestellt bleiben muß, ist doch für den Fall, daß man die Gruppe des Menelaos als Originalcomposition des Künstlers betrachten will, ohne dieselbe herabsetzen zu wollen, darauf hinzuweisen, daß zu ihrer Erfindung kein besonders genialer Künstlergeist erforderlich scheint, daß vielmehr die Gruppe des Menelaos grade in dem, was sie auszeichnet, füglich als das Product eines feinen Gefühls und einer ruhigen künstlerischen Erwägung gelten kann.

Dies Alles schließt nicht aus, daß von der Gruppe des Menelaos in Betreff des Formalen und Technischen mit Recht gesagt worden ist, sie nehme unter den in Rom befindlichen Kunstwerken eine bedeutende Stelle ein. In der That wird sich Niemand dem stillen Zauber dieser vortrefflich in sich abgerundeten Composition zu entziehn vermögen, schwerlich auch die milde Wärme der Empfindung verkennen, welche dieselbe durchdringt, freilich ohne sich zu einem den Beschauer ergreifenden Pathos zu steigern, auf welches der Künstler auch sehr möglicherweise sein Absehn garnicht gerichtet hat. Beide Gestalten sind voll Adel und Schönheit, die Frau gar stattlich, der Jüngling fein und anziehend; dieser Contrast und der seiner fast vollständigen Nacktheit mit der sehr reichen Bekleidung der Frau interessant und fesselnd. Andererseits darf man nicht verkennen, daß dem ganzen Werke die Frische und Unmittelbarkeit der Arbeiten aus der frühern

Blüthezeit der Kunst abgeht, und daß es etwas auf bestimmte Effecte hin verstandesmäßig Berechnetes und wahrscheinlich auf sehr genauen Modellstudien Beruhendes an sich hat. Das Nackte an dem Jüngling, welches offenbar in den Formen sehr wohl verstanden, fern von jeder archaïsirenden Stilisirung, vielmehr unmittelbar von dem Leben copirt ist, würde uns frischer erscheinen, wenn es nicht vermöge moderner Überarbeitung durch glatte Politur unangenehm wirkte. Ihm gegenüber ist in die überaus reiche Gewandung der Frau eine Masse von einzelnen, zum Theil kleinen und von Künstelei nicht freien Motiven gelegt, welche nicht allein gegen die schlichte Großartigkeit der Gewandbehandlung früherer Zeit, sondern auch gegen den frischeren Realismus in der Gewandnachahmung der hellenistischen Periode empfindlich absticht. Es scheint mit Recht in der Art dieser Gewandung ein specifisch römischer Zug erkannt worden zu sein [88]), wie denn auch die Gewandung des Jünglings, welche bei römischen Statuen (auch Idealbildern, z. B. des Juppiter) gar nicht selten wiederkehrt, sich an einem echt griechischen Werke schwerlich wird nachweisen lassen.

Directe oder nur wenig modificirte Wiederholungen der Gruppe des Menelaos oder ihrer einzelnen Figuren sind bis jetzt nicht bekannt geworden; dagegen giebt es mehre zum Theil berühmte Werke, welche mit derselben stilistisch eine mehr oder weniger nahe Verwandtschaft haben und welche, von ihr aus kunstgeschichtlich ein neues Licht erhaltend, ihrerseits zeigen, daß die in dieser Gruppe vertretene Richtung der pasitelischen Schule in nicht unansehnlich weite Kreise gedrungen ist. Die allernächste Verwandtschaft mit der Frau in dem Werke des Menelaos zeigt bei etwas geringerer Arbeit eine, in ihrer Bedeutung allerdings eben so wenig erkannte, weibliche Figur in der Villa Doria Panfili [89]), ja man könnte sie mit Winckelmann für den weiblichen Theil einer ganz ähnlichen, nur im Gegensinne componirten Gruppe halten. Weiter aber ist mit Recht [90]) darauf verwiesen worden, daß die schönen weiblichen Porträtstatuen aus Herculaneum in der Dresdener Antikensammlung [91]) durchaus in den Kreis der hier in Rede stehenden Stilentwickelung gehören, und daß sich auch zu dem Jüngling der Gruppe eine Analogie in einer Statue des capitolinischen Museums finde.

Vergleicht man nun die Statue des Stephanos und die Gruppe des Menelaos, der sich, wie schon erwähnt, in seiner Inschrift grade so gut des Stephanos Schüler wie dieser sich Schüler des Pasiteles nennt, so wird man anerkennen müssen, daß wenn Stephanos sein Können und Wissen in der Albanischen Statue als der ziemlich geistlosen Copie eines archaïschen Werkes erschöpft hätte, aus seiner Lehre nimmermehr ein Werk wie die Gruppe in der Villa Ludovisi hätte hervorgehn können, bei der, mag sie eine Originalerfindung oder die Nachbildung einer frühern Schöpfung sein, höchstens im Kopfe der Frau, sofern wir über denselben bei seiner Entstellung durch die Überarbeitung überhaupt urteilen können, ein leiser Anklang an alterthümliche Formen wahrzunehmen ist. Man wird also entweder annehmen müssen, daß Stephanos, vielleicht z. B. in seinen Appiaden, eine von seiner Albanischen Figur so vollkommen verschiedene Kunstrichtung verfolgte, daß aus seiner Lehre eine Gruppe wie die des Menelaos hervorgehn konnte, was ja wohl möglich ist, was wir aber nicht wissen; oder man wird zu dem Schlusse gelangen, daß in den beiden Werken des Stephanos und des Menelaos zwei verschiedene Weisen oder Richtungen der in den Künstlerinschriften firmenartig genannten Schule des Pasiteles gegeben sind, beide mit Überzeugung gewählt und zur Erscheinung ge-



bracht. Die eine würde auf eine Wiederholung archaïscher Kunstwerke, die andere auf sehr naturalistische Modellstudien und daneben auf Entfaltung eleganter Prächtigkeit hinweisen. Wenn aber von dem Haupte der Schule, Pasiteles, wie oben bemerkt, einerseits eingehende Modellstudien nach dem Leben, andererseits eine besondere Sorgfalt in der Ausarbeitung den Thonmodelle und endlich wissenschaftlich kunstgeschichtliche Studien hervorgehoben werden, so scheint es in der That nicht unmöglich, in dem Meister die Keime der verschiedenartigen Bestrebungen zu finden, welche in seiner Schule und Genossenschaft zu weiterer Entwickelung und bei den einzelnen Mitgliedern zu getrennter Erscheinung gelangt sind.

In der Besprechung des Pasiteles wurde darauf hingewiesen, daß, wie dieser allen seinen Arbeiten genau durchgeführte Thonmodelle zum Grunde legte, die auf das Thonmodell verwendete hohe Sorgfalt auch noch bei einem andern gleichzeitigen Künstler, Arkesilaos[92]), hervorgehoben werde, dessen Ruhm ganz besonders auf der Vortrefflichkeit eben seiner Modelle beruhte, welche von Künstlern theurer bezahlt wurden, als fertige Werke anderer, und den wir dieses Umstandes wegen wohl neben die eben besprochene Gruppe stellen dürfen. Für die Chronologie des Arkesilaos besitzen wir zwei nur wenig von einander entfernte Daten, welche an das Lebensende des Künstlers fallen, die Jahre 46 und 42 v. u. Z. In dem erstern Jahre weihte Caesar den Tempel der Venus Genetrix, für welchen Arkesilaos das Tempelbild anfertigte, das Caesars Eile wegen unvollendet aufgestellt und geweiht wurde, und in dem letztern Jahre fiel Lucullus (der jüngere) bei Philippi, welcher bei Arkesilaos eine Statue der Felicitas für 60,000 Sesterzien (9000 M.) bestellt hatte, die wegen des Todes beider Männer unvollendet blieb. Die Venus Genetrix glaubte man früher[93]) auf Grund einer Darstellung auf einer Münze der Sabina[94]) mit der Umschrift Veneri Genetrici in einer Statue nachweisen zu können, welche in nicht wenigen Wiederholungen[95]) auf uns gekommen ist. Jedoch ist hiergegen in neuerer Zeit von mehren Seiten[96]) Einsprache erhoben worden, der gegenüber man die frühere Annahme schwerlich oder doch höchstens in so weit wird aufrecht erhalten können, daß man bestreitet, es sei unmöglich, den Typus, wie er auf uns gekommen ist, auf Arkesilaos zurückzuführen, während ein bestimmter Grund, dies zu thun, allerdings nicht vorliegt. Man wird anerkennen dürfen, daß die Grundlage dieses Typus auf eine wesentlich ältere Erfindung zurückgeht, während derselbe so wie er in den Statuen auf uns gekommen ist, namentlich der Gewandbehandlung wegen schwerlich früher, vielleicht eher noch etwas später als zur Zeit des Arkesilaos durchgearbeitet worden sein kann. Die Statuen zeigen uns nämlich die Göttin allerdings bis auf die durch Herabgleiten des völlig gürtellosen Chiton entblößte linke Schulter vollständig bekleidet, jedoch, was als das charakteristische Merkmal erscheint, mit einem fast durchsichtig feinen und dem Körper eng anliegenden Gewande, welches, wie die im Alterthum berühmten oder berüchtigten koischen Florgewänder alle Formen erkennen läßt. Mit der rechten Hand zieht die Göttin nach einem in der alten Kunst nicht seltenen, meistens als kokett aufzufassenden Motiv einen Schleier über die Schulter. Aus der Gewandbehandlung dieser Statuen ergiebt sich nun nicht allein das Streben nach einer äußerst feinen und zarten Ausführung, sondern ebenso sehr dasjenige nach einer effectvollen Behandlung des Marmors in der Nachahmung eines durchsichtigen, nichts verhüllenden und doch wieder seine eigenen

Motive bietenden Gewandstoffes[97]). Eine solche Gewanddarstellung ist in der ganzen frühern Kunst unnachweisbar, obwohl die Anläufe zu derselben in der hellenistischen Periode vorhanden sind. Aber die selbständige Entwickelung und die absichtliche Ausbeutung dieser Effecte gehört der sinkenden Kunst an, welche in dieser Richtung auch noch in anderen Beispielen zum Theil sehr Reizendes leistete, ohne daß gleichwohl die ganze Sache für mehr als eine technische Spielerei und Effectmacherei zu halten wäre. Ob diese nun bereits der Periode Caesars zugeschrieben werden dürfe und nicht vielmehr erst der römischen Kaiserzeit angehöre, das steht freilich dahin. Da aber die Venus Genetrix auch noch in anderer Gestaltung als in der hier in Rede stehenden nachweisbar ist, also, wie gesagt, kein bestimmter Grund vorliegt, grade diesen auf Arkesilaos zurückzuführen, so darf man auch in ihm nicht den Künstler nennen, welcher zu der virtuosen Künstelei in der Gewandbehandlung den Anstoß gegeben hat und deswegen am wenigsten hiernach den Charakter seiner Kunstrichtung bestimmen wollen. Für diesen müssen wir dagegen in besonderem Maße noch die Schilderung eines Marmorwerkes in Anspruch nehmen, welches Varro besaß. Dasselbe stellte nach Plinius eine von geflügelten Amoretten gebändigte und umspielte Löwin dar, welche einige der Knaben gefesselt hielten, während andere sie aus einem Horn zu trinken zwangen und noch andere ihr Pantoffeln (socci) anlegten, Alles aus einem Marmorblock.

Dieses Werk ist in mehr als einer Hinsicht interessant und wichtig genug um uns einen Augenblick bei seiner Betrachtung festzuhalten. Seinem Gegenstande nach gehört es in weiterem Umfange zu der fast unübersehbaren Zahl von Erotenscherzen (Erotopaegnien), welche den im Sinne der Anakreonteen zum Knaben gewordenen Gott der Liebe in allen erdenklichen Situationen kindlich und neckisch spielend und tändelnd zeigen, und in engerem Kreise zu den ebenfalls nicht seltenen Kunstdarstellungen, denen die mythologische Idee des Allsiegers Eros zum Grunde liegt oder eigentlich mehr noch zum Hintergrunde dient, auf welchem sie in einer Reihe mit bester Laune erfundener Scenen das Thema variiren, daß nichts im Himmel und auf Erden sich der süßen Allmacht der Liebe zu entziehn vermag. Zu den ausdrucksvollsten und demgemäß auch am häufigsten wiederkehrenden Scenen dieser Art gehören diejenigen, welche besonders scheue oder besonders wilde und starke Thiere von einem oder mehren Erosknaben gezähmt oder gebändigt darstellen: Rehe, Panther, Löwen oder Delphine von Eros geritten, Kameele, Gazellen, Eber und andere Thiere vor Eros' Wagen geschirrt und was dergleichen mehr ist[98]). Von allen diesen anmuthigen und sinnigen Erfindungen, zu denen wir auch die Kentauren des Aristeas und Papias (oben S. 408 f.) rechnen dürfen, ist nun aber keine mit so sichtbarer Vorliebe wiederholt, wie diejenige, welche auch Arkesilaos' Gruppe vertritt: Löwen oder Löwinnen von Eros oder Eroten gebändigt, und man muß gestehn, daß dieser Gegenstand, auch abgesehn von dem pikanten Reiz, der darin liegt, den gewaltigen König der Thierwelt von diesen tändelnden Knaben überwunden und wie ein Lamm behandelt zu sehn, die Verbindung der gewaltigen und imposanten Thiergestalt mit den zarten und lieblichen Formen des Kinderkörpers als eine ganz besonders glückliche Aufgabe der heiter gestimmten bildenden Kunst erscheint. Unter den verschiedenen Darstellungen dieses Gegenstandes aber dürfen wir, ohne irgend einer andern Erfindung zu nahe zu treten, derjenigen des Arkesilaos eine der obersten Stellen ein-



räumen, denn in ihr verbindet sich in besonderem Maße die Sinnigkeit des Grundgedankens mit dem vortrefflichsten Humor in seiner Verkörperung. Eine Darstellung wie z. B. diejenige auf der schönen Gemme des Protarchos in Florenz (abgeb. in den Denkm. d. a. Kunst II, 638), welche den leierspielenden Eros auf einem ruhig schreitenden Löwen, diesen also durch die Macht der Musik gebändigt zeigt, wirkt ernster und edler, eine Darstellung wie diejenige eines Mosaiks im Museum von Neapel (abgeb. Mus. Borb. VII, 61), in der wir in einer Felsengegend einen von Eroten gebundenen Löwen sehn, hat einen kaum noch heiter zu nennenden Charakter. Arkesilaos' Erfindung dagegen vereinigt so ziemlich alle Elemente des Komischen. Denn indem er seine Löwin von einigen der Flügelknaben fesseln läßt, berührt er, den Grundgedanken klar entwickelnd, die Seite des Satirischen im Gemüthe des Beschauers, darin aber, daß er andere der Kinder das arme Thier zum Trinken zwingend, also in der besten Absicht quälend darstellt, verleiht er seinem Werke den Reiz, den das Treiben kindlicher Naivetät auf uns ausübt, und wenn er endlich noch andere seiner Amorinen eifrig beschäftigt zeigt, die gewaltigen Löwentatzen mit Pantoffeln zu versehn, so fügt er damit auch noch ein Element des eigentlich Burlesken hinzu.

In wie fern wir nun diese überaus glückliche und ausgiebige Erfindung für eine originale unseres Künstlers halten sollen, ist sehr schwer zu entscheiden. Die Erotopaegnien im Allgemeinen gehn ohne Frage in der Kunstgeschichte weit höher hinauf, als in das Zeitalter des Arkesilaos, und auch die Scene der Löwenbändigung durch Eroten dürfte vor ihm dagewesen sein, wenngleich wir grade sie schwerlich mit Sicherheit in älteren Kunstwerken nachzuweisen vermögen. Mag aber Arkesilaos immerhin die Idee seines Werkes aus früheren Vorbildern entnommen haben, die besondere Verwendung derselben zu der geschilderten vortrefflichen Composition dürfen wir ihm nicht streitig machen, und diese enthält auf alle Fälle mehr Originalität und Selbständigkeit als die überwiegende Mehrzahl der Kunstproductionen dieser Epoche. Indem dies anerkannt wird, scheint es als charakteristisch für diese Zeit bezeichnet werden zu dürfen, daß dieselbe, unfähig auf dem Gebiete des eigentlich Idealen, des Großartigen und des ernst Bedeutsamen Neues zu schaffen, auf demjenigen des Komischen wenigstens noch Einiges aus eigener Kraft zu produciren vermag. In dieser Beziehung und als ein Cabinetstück der eigentlichsten Art können wir der Gruppe des Arkesilaos ein eigenthümliches kunsthistorisches Interesse nicht absprechen. Je mehr Charakter dieses Kunstwerk zeigt, um so lebhafter ist es zu bedauern, daß wir ein anderes Werk desselben Meisters, welches Pollio Asinius besaß, Kentauren, welche Nymphen trugen (als Reiterinnen nämlich), nur dem Namen nach aus Plinius kennen, denn es wäre sehr möglich, daß eine genauere Kenntniß dieser Darstellung, welche in sehr bekannten Wandgemälden Pompejis ihre Analoga findet, in Verbindung mit dem was wir über die Löwin mit den Eroten wissen, uns in den Stand setzen würde, ziemlich bestimmt über den Kunstcharakter des Arkesilaos abzusprechen, über den wir, mangelhaft unterrichtet wie wir sind, nur die Vermuthung aussprechen können, daß er in genremäßiger Behandlung des Mythologischen den altbekannten Gegenständen neue Seiten abzugewinnen suchte. Darf nun auch Arkesilaos nicht als Begründer dieses ganzen Kunstzweiges bezeichnet werden, der vielmehr der hellenistischen Kunstperiode seine Entstehung zu verdanken scheint, so wird er doch als der Hauptbeförderer desselben in Rom zu gelten haben,



wo die Kunst dem von ihm gegebenen Anstoß um so lieber gefolgt sein wird, je geeigneter diese Genrebilder auf mythischer Grundlage zu den Decorationszwecken erscheinen, denen die römische Kunst zum großen Theile dienstbar ist. Die Nachricht endlich von dem Gypsmodell eines Kraters, welches sich Arkesilaos von einem römischen Ritter mit einem Talente bezahlen ließ, kann uns nur als eine Exemplification des früher im Allgemeinen ausgesprochenen Satzes gelten, daß Arkesilaos' Modelle theuer bezahlt wurden, und mag zeigen, daß die vorzügliche Sauberkeit und Vollendung der Modelle in jener Zeit nicht in künstlerischen Kreisen allein richtig gewürdigt wurde. Für die formale Seite der Kunst des Arkesilaos wie für diejenige der Schule des Pasiteles bildet diese auf die Modelle verwendete Sorgfalt ein charakteristisches Moment.

Unter der nicht ganz geringen Zahl von Künstlern dieser Periode, deren Namen wir meistens aus Inschriften kennen, nimmt außer den soeben behandelten ein specielleres Interesse nur noch einer, Zenodoros [99]), in Anspruch, und zwar in doppelter Beziehung, einmal als Vertreter der Richtung auf das Kolossale, und zweitens als Zeuge für den Verfall der Technik des Erzgusses. Zu seiner Charakterisirung sind wir im wesentlichen auf die Nachrichten bei Plinius angewiesen, welche aber auch klar und vollständig genug lauten, um uns über Zenodoros in der Hauptsache zu orientiren.

„Alle Statuen der kolossalen Art, sagt Plinius, besiegte an Massenhaftigkeit in unserem Zeitalter Zenodoros. Nachdem er für den gallischen Staat der Arverner einen Mercur um den Lohn von 400,000 Sesterzien (69,000 M.) [100]) für zehnjährige Arbeit gemacht und dabei von seiner Kunst eine genügende Probe abgelegt hatte, wurde er von Nero nach Rom berufen, wo er den zum Bilde dieses Fürsten bestimmten Koloß von 110 Fuß Höhe machte [der rhodische Koloß von Chares war 105 Fuß hoch], welcher jetzt [75 nach Chr.] nach der Verdammung der Laster jenes Fürsten der Verehrung des Sonnengottes geweiht ist.“ Er stand vor der Fronte des neronischen „goldenen Hauses“ an dem Orte, wo nachmals der Tempel der Venus und Roma erbaut wurde, dem Platz zu machen er unter Hadrian von Decrianus mit Hilfe von vier und zwanzig Elephanten versetzt wurde; aus einem Sonnengotte wurde der Koloß später wieder in ein Porträt des Kaisers Commodus umgewandelt. „In der Werkstatt, fährt Plinius fort, bewunderten wir die ausgezeichnete Ähnlichkeit nicht nur im [fertigen] Thonmodell, sondern schon in der ersten allgemeinen Anlage des Werkes. An dieser Statue erkannte man aber, daß die Kunde des Erzgusses untergegangen war, obwohl Nero bereit war, Gold und Silber [zum Zwecke einer schönen Färbung der Bronze] herzugeben und Zenodoros in der Kenntniß des Modellirens und des Ciselirens keinem der Alten nachgesetzt wurde. Als er die Statue für die Arverner machte, arbeitete er für Dubius Avitus, den damaligen Vorsteher der Provinz, eine Copie zweier von der Hand des [Caelators, nicht des alten Bildhauers [101])] Kalamis ciselirter Becher, welche dessen Oheim Cassius Silanus von seinem Schüler Germanicus Caesar, weil sie ihm besonders gefielen, zum Geschenk erhalten hatte; und die Nachbildung war so treu, daß man kaum irgend einen Unterschied in der Technik bemerken konnte. Je bedeutender demnach Zenodoros war, um so mehr erkennt man [an seinem Koloß] den Verfall der Erzbehandlung [der Technik des Gusses].“



Schließlich sind mit ein paar Worten noch drei Künstler zu erwähnen, von denen wir Werke besitzen, nicht als ob diese Männer an sich von besonderer Bedeutung wären, sondern weil ihre Werke, die vermöge der Künstlerinschriften sicher datirbar sind, neben anderen Monumenten als Maßstab dessen dienen können, was in der Zeit um den Beginn der Kaiserherrschaft in Rom und Griechenland gemacht wurde. Der erste dieser Künstler ist Marcus Cossutius Kerdon (SQ. Nr. 2302), der Freigelassene eines Marcus, der nach der Orthographie der Inschriften an seinen Arbeiten in die Jahre 620—680 der Stadt Rom (134—74 v. u. Z. angesetzt wird. Diese Arbeiten sind zwei vollkommen gleiche, also augenscheinlich zu decorativen Zwecken als Pendants bestimmte ruhig stehende Satyrgestalten, die in Cività Lavigna, dem alten Lanuvium, gefunden wurden und jetzt im britischen Museum sind [102]). Durch Ziegenohren und kleine Hörner als Satyrn gekennzeichnet, gehören sie der großen Reihe edel gehaltener Gestalten des dionysischen Kreises an und scheinen mit Recht als Weinschenken mit Becher und Kanne in den Händen ergänzt zu sein. Der Composition und Formgebung im Allgemeinen wird man das Prädicat der Anmuth nicht versagen können, die Haltung ist einfach, natürlich und nicht ohne Leben, die Linien- und Flächenbehandlung weich und fließend, aber ohne hervorragende Eigenthümlichkeit, wenig detaillirt, aber correct.

Ausdrücklich als Copist bezeichnet sich (s. SQ. Nr. 2301) der zweite unserer Künstler, Menophantos [103]), welcher eine in Rom gefundene und im Palast Chigi aufgestellte ganz nackte Aphroditestatue nach einem uns unbekannten Original in Troas, d. i. Alexandria in Troas copirte. Die in noch einigen Wiederholungen vorhandene Composition dieser Statue, welche mit der rechten Hand die Brust bedeckt und mit der linken ein Gewand von einem niedrigen Gegenstande zur Verhüllung der Scham emporzieht, hat man verkehrter Weise auf die Knidierin des Praxiteles zurückgeführt, während sie vielmehr eine bewußte, jüngere Variation und Fortbildung derselben ist [104]). Menophantos gehört in den Anfang der Kaiserzeit; eben dahin werden wir den dritten Künstler, Antiphanes, Thrasonidas' Sohn von Paros (SQ. Nr. 2295) zu setzen haben, von dem eine jetzt in Berlin befindliche Statue des Hermes auf Melos in demselben Bezirk mit der berühmten Aphrodite gefunden wurde. Beiden Arbeiten, derjenigen des Menophantos und derjenigen des Antiphanes, kann man nur das Lob der Correctheit und sauberer Technik spenden; aber grade dadurch, daß sie sich als Mittelgut darstellen, haben sie neben den bedeutenderen Werken, die wir kennen gelernt haben, ihre kunstgeschichtliche Bedeutung für die Begründung des allgemeinen Charakters dieser Periode.

Fünftes Capitel.

Allgemeine Übersicht über die Monumente und den Charakter der griechisch-römischen Plastik bis auf Hadrian.

In den vorhergehenden Capiteln ist eine Anzahl von Monumenten besprochen worden, welche gegen die Masse dessen, was uns von den Werken der griechisch-römischen Kunst überliefert ist, fast verschwindend klein genannt werden muß, deren kunstgeschichtliche Bedeutung aber nicht allein darin besteht, daß sich unter denselben die unbestreitbar bedeutendsten Leistungen dieser Periode befinden, also insbesondere diejenigen, an denen die Behauptung zu prüfen ist, die Kunst in der römischen Kaiserzeit bis auf die Antonine stehe in ihren besten Werken auf derselben Höhe wie diejenige der Perioden zwischen Perikles und Alexander, sondern die noch ganz besonders dadurch eine hervorragende Wichtigkeit gewinnen, daß sie als die in gewissen Grenzen bestimmt datirten und datirbaren Monumente die Mittel zur Datirung der übrigen an sich nicht datirten oder datirbaren Werke der griechisch-römischen Kunstzeit bieten, welche den Hauptbestand unseres Antikenbesitzes ausmachen. Die Möglichkeit aber, durch Vergleichung mit den in den vorigen Capiteln im Einzelnen besprochenen Sculpturen auch bei vielen anderen mit Überzeugung die wahrscheinliche Entstehungszeit nachzuweisen, ist für die Periode, von der hier die Rede ist, von um so größerer Bedeutung, je weniger ausgiebig unsere schriftlichen Quellen über die derselben eigenthümliche Kunstentwickelung und Kunstübung sich erweisen, je überwiegender wir daher darauf angewiesen sind, unser Urteil über das Kunstvermögen dieser Zeit und über dessen Grenzen auf die Monumente selbst zu gründen und aus den Monumenten abzuleiten. Und hier würden wir in die dringendste Gefahr des Cirkelschlusses gerathen, wenn wir nicht an den datirten Monumenten einen festen Ausgangspunkt und einen sichern Maßstab besäßen.

Dies gilt ganz besonders von den Werken mythologisch-idealen Gegenstandes. Während wir zur Datirung der übrigen Denkmälerclassen, sie seien nun Porträts oder Monumental- oder Ornamentalsculpturen, theils in den Gegenständen selbst, theils in sonstigen Umständen mehr oder weniger sichere und genaue Zeitbestimmungen besitzen, sind unsere Anhaltepunkte für die Chronologie der Werke mythologisch-idealen Gegenstandes sehr vereinzelt und sehr zweifelhafter Natur. Sie bestehn einestheils in dem Material der Arbeiten, anderntheils in den Fundorten und drittens in gewissen Nachbildungen in datirbaren Reliefen und Münztypen. Es sei gestattet, hierauf ein wenig näher einzugehn.

Was zuerst das Material anlangt, so ist an und für sich klar, daß die Verwendung gewisser Materialien auf die Entstehungszeit der Werke einen wenigstens ungefähren Schluß gestattet. Dies gilt besonders von dem italischen, carrarischen Marmor, von dem wir wissen, daß er nicht lange vor Plinius' Zeit [105]) in Anwendung kam, so daß wir keinem Werke aus carrarischem Marmor eine frühere Entstehungszeit als unsere Periode anweisen können. Aber freilich gewinnen wir dadurch immer nur *eine* Altersgrenze von einem gewissen Zeitpunkt *abwärts*,



und es fehlt uns die zweite, um die Periode der Entstehung abzuschließen. Dazu kommt aber sofort der zweite Übelstand, daß die Entscheidung über die Art des Marmors keineswegs leicht, in vielen Fällen äußerst schwierig ist. Zum Belege dieser Behauptung braucht nur beispielsweise an die bekannte Thatsache erinnert zu werden, daß Visconti über das Material des vaticanischen Apollon die Urteile der berühmtesten Mineralogen einholte, von denen immer eines dem andern widersprach[106]), so daß wir bis auf den heutigen Tag noch nicht mit Bestimmtheit wissen, ob der vaticanische Apollon aus griechischem oder aus italischem Marmor gehauen sei. Sehn wir aber auch von dieser Schwierigkeit ganz ab, so würde es ein großer Irrthum sein, wenn man glaubte, die Verwendung gewisser Materialien, wie z. B. des carrarischen Marmors, von einem gewissen Zeitpunkte an habe derjenigen der altherkömmlichen ein Ende gemacht. Dies ist so wenig der Fall, daß wir vielmehr die Verwendung so ziemlich aller bekannten Marmorarten in den Werken unserer Periode nachweisen können, so daß man also wohl sagen kann, eine Statue aus carrarischem Marmor müsse der Periode der griechischen Kunst in Rom angehören, aber niemals, eine Statue aus griechischem Marmor müsse aus einer frühern Zeit stammen. Daraus aber ergiebt sich, daß das Material der Werke ein Datirungsmittel von nur bedingtem und zweifelhaftem Werthe sei.

Gleiches gilt von den Fundorten, ja auf den ersten Blick möchte es scheinen, die Fundorte können hier überhaupt gar nicht als entscheidend gelten, da ja jedes zu irgend einer Zeit angefertigte Werk zu irgend einer andern an irgend einem bestimmten Orte aufgestellt worden sein kann. Dennoch haben die Fundorte für die chronologische Frage einige Bedeutung, aber freilich nur in sehr untergeordneter Weise und in sehr einzelnen Fällen. Erstens nämlich ist es bekannt, daß gewisse Orte und Baulichkeiten zu bestimmten Zeiten und von bestimmten Personen entweder ausschließlich und vorzugsweise mit Sculpturen ausgeschmückt wurden; so ist nur beispielsweise die Porticus der Octavia zu nennen, welche durch Metellus und Augustus ihre Ausschmückung erhielt, oder Capri, welches Tiberius seinen Glanz verdankt, oder die Villa Hadrians bei Tivoli und was dergleichen mehr ist. Von Werken nun, welche an diesen Orten oder in den Ruinen dieser Gebäude gefunden wurden, können wir mit Wahrscheinlichkeit schließen, daß sie nicht aus späterer Zeit als aus derjenigen stammen, der, wie gesagt, die Hauptausstattung dieser Orte mit Sculpturwerken angehört. Gleiches gilt von plastischen Monumenten aus Pompeji und Herculaneum, die natürlich nicht jünger sein können als die Verschüttung dieser Städte im Jahre 79 n. Chr., während wir bei der Mehrzahl der aus Pompeji stammenden Sculpturen in Marmor oder Thon zugleich mit Wahrscheinlichkeit annehmen können, daß sie nicht älter seien, als das Erdbeben, welches bekanntlich im Jahre 63 n. Chr. diese Stadt arg verwüstete. Aber die Zahl dieser pompejanischen Sculpturen, deren wir eine von zwei Zeitpunkten umgrenzte Entstehungsperiode mit Wahrscheinlichkeit zuweisen können, ist eine verschwindend kleine. Bei den anderen Monumenten aber, denen gemäß dem Fundorte nicht ohne Wahrscheinlichkeit eine Altersgrenze zugewiesen werden kann, muß die Möglichkeit einer frühern Entstehung an sich immer offen gehalten werden, die Bestimmung hat also in der Mehrzahl der Fälle abermals nur einen sehr beschränkten Werth. Und dazu kommt, daß die Fundorte der überwiegenden Masse unserer Antiken, welche in früheren Jahrhunderten gewon-

nen wurden, entweder gar nicht oder nur in mehr oder weniger unsicherer Weise bekannt sind, so daß die Zahl der Sculpturen, auf deren Alter man aus dem Fundorte schließen kann, sich als sehr gering herausstellt.

Für einige mythologisch-ideale Gegenstände endlich, aber freilich wiederum nur für sehr wenige, gewähren Münzstempel und einige Reliefe Anhaltepunkte zu einer mehr oder weniger genauen Zeitbestimmung, aber es steht keineswegs in allen Fällen fest, daß diese Darstellungen sich auf ausgeführte Sculpturwerke beziehn, viele sind im Gegentheil sicher für die Münzstempel allein componirt und können demgemäß nur in allgemeinerer Weise für die Beurteilung der Erfindungen dieser Zeit auf dem Gebiete der Kunst, von dem hier die Rede ist, verwendet werden. Die große Mehrzahl der Münzstempel bietet nicht mythologische, sondern allegorische Figuren, von denen weiterhin gesprochen werden soll.

Zieht man aber aus dem hier Entwickelten das Resultat, so wird es einleuchten, daß unsere Mittel zur sichern Datirung der uns erhaltenen Antiken, abgesehn von dem, welches in der Vergleichung mit den durch den palaeographischen Charakter ihrer Inschriften datirten gegeben ist, nur von geringer Bedeutung und daß jene Vergleichung von der größten Wichtigkeit ist.

Wächst aber auch immer die Zahl der Monumente, welche wir als dieser Periode angehörend betrachten dürfen, durch die Anwendung der soeben besprochenen Mittel der Kritik, so lehren uns auch diese Monumente über das Wesen der Kunst dieser Zeit in der Hauptsache nichts Anderes, als was wir aus den in den vorigen Capiteln im Einzelnen betrachteten Werken gelernt haben, und eben so wenig wird der Charakter der Periode verändert durch irgend eine der Hunderte von Sculpturen, welche uns aus derselben überkommen sind. Alle plastischen Werke mythologisch-idealen Gegenstandes, welche wir aus irgend einem Grunde für Producte der griechischen Kunst in Rom bis auf Hadrian zu halten berechtigt sind, zeigen eine mehr oder minder tüchtige und routinirte, einige sogar eine meisterhafte Technik, aber keines derselben kann als durchaus neue Erfindung oder als eine weitere Entwickelung oder Steigerung des früher Geschaffenen gelten, vielmehr stellt sich bei allen eine mit größerer oder geringerer Sicherheit erkennbare, wenngleich verschieden abgestufte Abhängigkeit von den Vorbildern aus der Blüthezeit der griechischen Kunst heraus. Grade wie unter den in den vorigen Capiteln besprochenen Sculpturen finden wir auch unter unserem Antikenvorrath in weiterem Umfange zunächst eine bedeutende Zahl von unmittelbaren Nachbildungen bestimmt nachweisbarer Originale, denen entsprechend, welche im Verlaufe der früheren Betrachtungen zur Vergegenwärtigung der Originale benutzt worden sind, wie z. B. die verschiedenen Exemplare des myronischen Diskobol, der ephesischen Amazonenstatuen, des praxitelischen Apollon Sauroktonos und anderer, Nachbildungen, welche sich vielfach durch völlig genaue Übereinstimmung in den Maßen und durch andere Kennzeichen als Copien im recht eigentlichen Wortverstande, d. h. als solche erweisen, welche auf mechanischer Vervielfältigungsmethode beruhen [107]). Die Reproduction älterer Typen sodann, über deren Verhältniß zu den Originalen wir nicht ganz so genau, wohl aber mit hinlänglicher Sicherheit im Allgemeinen urteilen können, wird uns besonders durch die archaïstischen und archaïsirenden Sculpturen verbürgt, während sehr viele Statuen sich drittens als bewußte Modificationen älterer Vorbilder zu erkennen geben. Und wenn denn nun endlich nach Aussonderung aller Bildwerke, welche wir zu



einer dieser drei Kategorien zählen müssen, eine gewiß nicht große Anzahl von Sculpturen übrig bleibt, deren Verhältniß zu den Schöpfungen der früheren Perioden wir nicht mit gleicher Sicherheit nachweisen können oder für die uns dieser Nachweis bisher nicht möglich gewesen ist — denn es vergeht kaum ein Jahr, ohne daß ein solcher Nachweis für das eine oder das andere Werk der griechisch-römischen Kunst geführt wird —, so erfordert nach allem im Vorstehenden Gesagten und Begründeten ein ruhiges und besonnenes Urteil, daß wir dies der Lückenhaftigkeit unserer Kenntniß von den Schöpfungen der Blüthezeit beimessen, anstatt in diesen Arbeiten Zeugnisse für neue und freie Schöpfungskraft der römischen Periode erkennen zu wollen.

In der Einleitung zu diesem Buche wurde dargelegt, daß ein Anschluß der Kunstproduction in der römischen Zeit an die Schöpfungen früherer Perioden schon aus dem Grunde natürlich und fast nothwendig war, weil der Kunstsinn der Römer erst am Besitze der Muster- und Meisterwerke aus der Zeit der höchsten Entwickelung der griechischen Kunst erwachte und an diesem sich bildete. Hier möge nun eine Erwägung Platz finden, welche zu einem verwandten Resultat führen wird. Sie gilt der Art des Bedarfs von Sculpturwerken in Rom.

In Griechenland war während aller der Jahrhunderte, in denen die Kunst hauptsächlich fruchtbar war, der überwiegende Hauptbedarf plastischer Werke mythologisch-idealen Gegenstandes durch den Cultus gegeben, sei es, daß dieser eigentliche Tempelbilder, sei es, daß er Statuen zu den unzähligen Weihgeschenken erforderte, welche in mannigfach wechselnder Form in den Tempeln und Tempelhallen oder auf dem Grund und Boden der Heiligthümer wie in Olympia und Delphi oder sonstwo öffentlich aufgestellt wurden. Der Cultus aber, als der concrete Ausdruck eines positiven Götterglaubens, bedingt mit Nothwendigkeit auch die Eigenthümlichkeit einer ihm geweihten plastischen Gestaltung. Mögen wir deswegen auch den Einfluß berühmter Vorbilder auf spätere Gestaltungen derselben Gottheiten und den stark conservativen Zug der gesammten griechischen Kunstentwickelung gebührend in Rechnung stellen, so werden wir doch zugestehn müssen, auch wenn wir es nicht in der mannigfachen Verschiedenheit in der Darstellung eines und desselben Idealwesens vor Augen sähen, daß die lebendige Religion mit der Mannigfaltigkeit ihrer localen Sagen und Anschauungen die Aufgaben der bildenden Künstler in hohem Grade vermannigfaltigen und eine Fülle von mehr oder weniger bedeutende Modificationen in der Gestaltung namengleicher Idealwesen hervorrufen mußte, deren jede, wenngleich in verschiedenem Maße, als eine originale Schöpfung betrachtet werden darf.

Wesentlich anders stellt sich die Sache in Rom heraus. Auch in Rom erhob freilich der Cultus seine Ansprüche, und es kann nicht geläugnet werden, daß auch hier der Bedarf des Cultus nicht wenige plastische Werke erfordert hat. Allein indem man dies zugesteht, darf ein Doppeltes nicht außer Augen gelassen werden. Erstens war die Zahl der römischen Culte im Vergleich mit derjenigen der griechischen eine sehr geringe, was sich schon daraus ergiebt und erklärt, daß Griechenland in eine überaus große Vielheit von politisch wie religiös selbständigen Gemeinwesen zerfiel, während der römische Staat auf dem politischen wie auf dem religiösen Gebiete vielmehr das Bild der Centralisation darbietet. Die griechische Mythologie, d. h. die poetische Gestaltung der griechischen Religion

war freilich in Rom eingebürgert, aber keineswegs die griechische Religion in dem ganzen Umfang ihrer tausend und abertausend verschiedenen Culte. Freilich hatte man den griechischen Zeus mit dem römischen Juppiter, die griechische Hera mit der römischen Juno, die griechische Athena mit der römischen Minerva identificirt und so noch manche andere, zum Theil wirklich zum Theil auch nur scheinbar identische Gestalten. Aber diese Identificationen beruhen überwiegend auf der poetisch-populären Darstellung der griechischen Götter, zum allergeringsten Theile auf der religiösen Cultgestaltung der einzelnen griechischen Götterwesen. Die Folge davon ist, daß der Vielheit von Zeusgestaltungen, welche der griechische Cultus ausgeprägt und den Bildnern zur plastischen Darstellung überliefert hatte, in Rom eine sehr beschränkte Zahl von Juppiterbildungen gegenüberstand, unter denen der capitolinische, der König der Götter wesentlich überwiegt, der unendlichen Vielheit der Athenagestaltungen wesentlich eine Minerva, die Göttin der Weisheit und der Künste, und so fort. Als Resultat aber ergiebt sich schon hieraus, daß der Bedarf des römischen Cultus an plastischen Werken ein ungleich geringerer war, als er in Griechenland jemals gewesen ist. Dazu kommt dann zweitens, daß eben weil die römischen Gottheiten in der hier in Frage kommenden Zeit zum größten Theil mit griechischen identificirt waren, der Cultbedarf in den wenigsten Fällen eine neue plastische Schöpfung oder Gestaltung erforderte. Ein nicht beträchtlicher Theil dieses Bedarfs wurde nach Ausweis unzweideutiger Zeugnisse ganz einfach mit Götterbildern gedeckt, welche aus Griechenland weggenommen und in Rom unter römischem Namen geweiht wurden, der übrigbleibende geringere Theil des Bedarfs aber erheischte nicht wesentliche Neugestaltung oder Umbildung der griechischen Idealtypen, sondern ihm war durch eine Wiedergabe eben dieser griechischen Gestaltungen wesentlich genügt. Wenngleich demnach auch manche plastische Gestaltung dieser Periode auf dem Cultus beruht, so folgt daraus noch keineswegs ihre Originalität, und wir können, auch von dieser abgesehn, getrost behaupten, daß die Productionen mit diesem Cultuscharakter sich unter den Werken unserer Periode in der starken Minderheit befinden.

Sie bleiben auch dann in dieser Minderheit, wenn man die Darstellungen der specifisch italischen Gottheiten hinzurechnet, welche mit griechischen nicht oder nicht durchaus identificirt werden konnten. Denn für die plastische Darstellung auch dieser Gottheiten wurden griechische Werke theils gradezu aus Griechenland herübergeschafft und mit italischen Namen versehn, wie z. B. jener Janus, von dem Plinius angiebt, man wisse nicht, ob er ein Werk des Skopas oder des Praxiteles sei, nichts Anderes ist als ein mehrköpfiger Hermes, theils wurden zu diesem Zwecke griechische Gestaltungen leicht modificirt nachgebildet, wie z. B. der Vejovis ein wenig modificirter Apollon ist, oder wie, um statt vieler anderer zu Gebote stehenden Beispiele, an Bekannteres zu erinnern, die Fortuna augenscheinlich aus der griechischen Nike, Flora aus Persephone-Kora hervorgegangen ist. Andere italische Gottheiten aber, wie beispielsweise die Juno Lanuvina, sind in künstlerischem Betracht wenig ausgiebig und müssen auch unter unserem Antikenvorrath zu den Seltenheiten gerechnet werden, und noch andere nähern sich durchaus dem Charakter der allegorischen Figuren, die hauptsächlich oder ausschließlich durch beigegebene Attribute charakterisirt und von einander unterschieden werden. Rechnet man nun endlich auch Alles zusammen, was man von unseren Statuen aus griechisch-römischer Kunstzeit auf den Cult beziehen kann, so wird sich er-



geben, daß diese Werke schwerlich den vierten oder fünften Theil unserer Antiken mythologisch-idealen Gegenstandes ausmachen.

Der ungleich größere Rest stammt aus anderen Quellen. Und hier wird dem Bedarf der Ausschmückung von theils öffentlichen, theils Privatgebäuden, Plätzen, Straßen und Gärten die unbedingt oberste Stelle einzuräumen sein. Auch Griechenland war besonders seit der hellenistischen Zeit ein solcher Bedarf statuarischer Werke nicht fremd, aber er trat weder so überwiegend noch in dem Umfange hervor wie in Rom, wo wir uns die Masse der ohne weitere als decorative Zwecke aufgestellten Statuen nicht groß genug vorstellen können.

Einen Maßstab gewähren uns einzelne Beispiele. So die verbürgte Nachricht, daß der Aedil Scaurus zur Ausschmückung des von ihm erbauten Theaters dreitausend und fünfhundert Statuen verwendete, oder ein Blick auf die Häuser und Villen der Großen und Reichen, wie Neros goldenes Haus oder Hadrians Villa bei Tivoli, welche Jahrhunderte lang eine Fundgrube von plastischen Werken gewesen ist, deren Zahl, obgleich der Fundort keineswegs immer beachtet wurde oder überliefert ist, dennoch in die Hunderte geht, und welche allein hinreichen würden, ein großes Antikenmuseum unserer Tage zu füllen. Ähnliches lehrt uns der Bericht über die Villa des Lucullus, in der die verschiedenen Räumlichkeiten, namentlich die Speisezimmer, nach den hauptsächlichen decorativen Sculpturen, welche sie enthielten, benannt waren. An die Wohnungen schließen sich die Höfe und Gärten (Peristyle und Xysten), und wie mannigfaltige Sculpturwerke auch in diesen aufgestellt waren, das macht uns ein sehr untergeordnetes Beispiel ganz besonders anschaulich: der Hofraum nämlich der sogenannten Casa di Lucrezio in Pompeji, welcher, obgleich zu einem kleinen Hause eines Landstädtchens gehörend, doch Alles in Allem zehn größere und acht bis zehn kleinere plastische Arbeiten umfaßte [108]). Gehn wir von den Wohnungen weiter zu den Straßen und Plätzen, so bietet sich als ein Beispiel unter vielen die Brunnenanlage des Agrippa in Rom, durch welchen in einem Jahre mehre hundert öffentliche Brunnen in den Straßen der Stadt hergestellt wurden, zu deren Decoration anderthalbhundert Statuen von Erz und Marmor gehörten. Die Decoration der Brunnen, sowohl in den Häusern wie an den Wegen und Plätzen, erforderte überhaupt viel mehr statuarische Werke als man denken sollte, und selbst diejenigen Statuen, welche unter den auf uns gekommenen Resten des Alterthums sicher und ohne allen Zweifel zu Brunnenfiguren gedient haben, müssen nach Hunderten gezählt werden [109]). Und wie auserlesene Werke zu diesem Zwecke dienten, das zeigt uns neben vielen anderen die berühmte Gruppe des Herakles mit dem Hirsch aus Torre del Greco und der nicht minder berühmte tanzende Faun, welcher der Casa del Fauno in Pompeji einen ihrer Namen gegeben hat. Endlich muß noch an die Grabdenkmäler erinnert werden, welche allermeistens mit statuarischem und Reliefschmuck auf's reichste ausgestattet waren, selbst da, wo die Gräber Privatpersonen untergeordneten Ranges angehörten.

Zunächst wurde nun freilich dieser Bedarf an decorativen Sculpturen durch die aus griechischen Städten weggenommenen Kunstwerke gedeckt, wofür mancherlei Belege in der Erzählung der römischen Kunstplünderungen bereits mitgetheilt worden sind, es versteht sich aber von selbst, daß man das so Gewonnene, welches, so massenhaft es auch vorhanden war, natürlich für das immer steigende Bedürfniß nicht ausreichte, durch Selbstverfertigtes ergänzte. Und wenn in unseren



schriftlichen Quellen von diesen in Rom producirten Kunstwerken fast nie die Rede ist, so kommt dies daher, daß man im Allgemeinen die gleichzeitige Kunst, eben weil sie hauptsächlich für Zwecke des Luxus und der Decoration arbeitete und in Erfindung und Composition unselbständig war, gering achtete, und weil man ihre einzelnen, nicht grade hervorragenden, ja im Verhältniß zu den Meisterwerken der Blüthezeit Griechenlands untergeordneten Productionen zu erwähnen nicht die Veranlassung hatte, welche bei berühmten oder unter merkwürdigen Umständen erworbenen älteren Kunstwerken vorlag.

Die Consequenzen einer solchen Verwendung von Sculpturwerken für die Art der plastischen Production liegen auf der Hand und treten uns thatsächlich aus jeglicher Umschau in unserem Antikenvorrath entgegen. Auf Neuheit und Großartigkeit der Erfindung, auf Tiefe des geistigen Gehalts, auf eine erhaben idealische Tendenz kann es bei Sculpturen, welche man zur Zierde aufstellt, am wenigsten ankommen, heitere Anmuth des Gegenstandes, Gefälligkeit der Erscheinung, Schönheit der Form sind die ganz natürlichen Anforderungen, welche man hier stellen wird, und welchen die zur Dienerin des Luxus gewordene Kunstproduction in Rom wie früher an den Diadochenhöfen am sichersten und besten durch den Anschluß an die allgemein anerkannten Musterbilder der classischen Epochen zu entsprechen glauben mußte. Hieraus erklärt sich denn auch zur Genüge die allbekannte Thatsache, daß unter den uns aus der Periode der griechisch-römischen Kunst überlieferten Antiken die Werke des heiter anmuthigen, sinnlich gefälligen Charakters, namentlich diejenigen aus dem Kreise des Bacchus und der Venus mit Entschiedenheit überwiegen, daß gewisse beliebte Typen aus diesem Kreise der Gegenstände in fast unzähligen einander genau entsprechenden Wiederholungen vorkommen, und daß wir ein weiteres sehr langes Verzeichniß von Statuen aufstellen können, die nichts als die wenig und in Nebendingen von einander abweichenden Modificationen einer Grundgestalt sind, und ferner daß, wo uns eine bedingte Neuheit der Erfindung entgegentritt, diese fast ausschließlich einer Umgestaltung mythologisch strengerer Gestalten im Sinne des Gefälligen und Genrehaften zu gute kommt. Und endlich erklärt sich aus derselben Ursache auch die nicht hoch genug anzuschlagende Gewandtheit, Routine und Eleganz der Darstellungsweise, welche uns aus den selbst zum Theil flüchtig behandelten, im Einzelnen vernachlässigten Werken dieser massenhaft producirenden Zeit entgegentritt, sowie die schon früher hervorgehobene Thatsache, daß sich diese unselbständige und deshalb entwickelungslose Kunstübung Jahrhunderte lang, was das Technische anlangt, im Allgemeinen auf derselben Höhe der Leistungen zu erhalten vermochte.

Wurde bisher ausschließlich von der Darstellung mythologisch-idealer Gegenstände geredet, so muß jetzt auch der plastischen Arbeiten dieser Zeit auf anderen Gebieten gedacht werden, welche Anspruch auf eben so große Beachtung haben.

Den bisher besprochenen Darstellungen am nächsten stehn die Personificationen von Abstractbegriffen, welche eine eigene, wenngleich nicht sehr umfangreiche Abtheilung der Kunstproduction des griechisch-römischen Zeitalters bilden. Personificationen von Abstractbegriffen finden sich freilich schon in der griechischen Kunst der früheren Perioden nicht eben selten, einige derselben reichen sogar bis in die alte Zeit hinauf, während nicht wenige andere erst in



der Zeit nach Alexander ersonnen und ausgeführt wurden. Aber wenngleich der Kreis solcher Bildungen, in den man namentlich Wesen wie Hebe und Nike so wenig wie Eros und Nemesis oder die Eirene des Kephisodotos (oben S. 8 f.) kaum einschließen darf, sich etwas enger schließt, als von Manchen neuerdings angenommen wird, so läßt sich nicht läugnen, daß die griechische Kunst schon in den Zeiten ihrer hohen Entwickelung an der Ausbildung dieser nothwendigerweise wenigstens halbwegs allegorischen Personificationen betheiligt gewesen ist. Vielfach erscheinen dieselben allerdings nur als Nebenfiguren in größeren Compositionen, weniger unabhängig und für sich, aber daß sie auch selbständig und sogar statuarisch ausgeführt wurden, dafür ist Lysippos' Kairos nicht der einzige Beleg, sondern das zeigt z. B. auch die Arete des Euphranor, während manche erhaltene Kunstwerke verschiedener Gattung uns noch diese und jene selbständig gehaltene Personification vergegenwärtigen [110]). Man sieht hieraus, daß der griechisch-römischen Kunst unserer Periode auch auf diesem Gebiete eines überwiegend verstandesmäßigen Schaffens der Ruhm durchaus neuer Erfindung nicht zugesprochen werden kann, sondern daß sie auch hier nicht nur die Anregung im Allgemeinen, sondern auch eine Menge von Vorbildern aus den früheren und mit Erfindungsgabe reicher ausgestatteten Perioden erbte, so daß ihr nur das Verdienst einer weitern Ausbildung dieser Classe von Monumenten zugesprochen werden kann. Diese liegt uns ganz besonders in den Münzstempeln vor, während plastische Monumente dieser Art verhältnißmäßig selten sind und sich überwiegend auf die idealisirten Porträts vornehmer Damen beschränken, die man durch Beigabe etlicher allegorischer Attribute am bequemsten über das Niveau der alltäglichen Menschlichkeit erheben konnte, ohne sich auf die schwierigere Aufgabe einer innerlichen Idealisirung einzulassen. Um die Attribute handelt es sich überhaupt bei diesen Personificationen in überwiegendem Maße, die Gestalt selbst ist, bei sehr vielen wenigstens, von ganz untergeordneter Bedeutung, allermeist, wie bei Virtus, Concordia, Aequitas, Fides, Pudicitia, Salus, Pax, Securitas, Annona und vielen Anderen eine bekleidete weibliche Figur, die weder an sich noch in ihrer Haltung ihr Wesen ausspricht, was nur bei einzelnen dieser Gestaltungen, z. B. Pallor und Pavor (Furcht und Schrecken) der Fall ist [111]). Die Attribute aber, welche den Figuren ihre Bedeutung verleihen, sind meistens gut erfunden und deshalb leicht zu deuten, und von der Geschmacklosigkeit mancher modernen Allegorien müssen wir die Künstler dieser Zeit freisprechen.

Als eine eigene aber zugleich die bedeutendste Abtheilung dieser Personificationen haben wir diejenige von Städten und Örtern, Ländern und Völkern in's Auge zu fassen, welche eine hervorragende Stelle unter den Kunstproductionen der in Rede stehenden Epoche im römischen Reiche einnehmen und der Betrachtung ein nicht unbedeutendes Interesse darbieten. Auch in dieser Art von Kunstdarstellungen war Griechenland während der Perioden seiner freien Entwickelung vorangegangen; in der Malerei finden wir schon in der Zeit des Phidias unter den Bildern des Panaenos eine „Hellas" und eine „Salamis", die letztere mit einem Schiffsschnabel als Attribut zur Erinnerung an den großen Seesieg der Griechen über die Barbaren. In der Plastik dürfte das früheste uns schriftlich überlieferte Beispiel einer solchen Personification die von der Tapferkeit bekränzte Hellas des Euphranor (oben S. 88), das früheste uns erhaltene Beispiel die Tyche Antiocheias von Eutychides (oben S. 135, Fig. 121) sein. In der Diadochenperiode wurden

diese Darstellungen, die zum Theil mit den Porträts der Fürsten, namentlich diese bekränzend, verbunden wurden, häufiger, und wenn deren besondere Erwähnung in der Besprechung dieser Periode übergangen wurde, so liegt der Grund und die Entschuldigung darin, daß nur vereinzelte und oberflächliche Notizen über dieselben vorhanden sind [112]), welche das Bild von der Kunstentwickelung jener Zeit weder wesentlich zu vervollständigen noch zu verändern vermögen. Das aber muß hier anerkannt und hervorgehoben werden, daß diese Productionen der hellenistischen Epoche den verwandten Darstellungen in Rom Anregung und Vorbild gewesen sind. Hier, in Rom, wo der erste Anstoß zu dieser Art von Darstellungen durch die in den Triumphzügen aufgeführten Bilder besiegter Völker gegeben wurde, finden wir die Figuren personificirter Städte und Länder in dauernden Kunstwerken am frühesten unter Pompejus, für welchen der römische Bildhauer Coponius (SQ. Nr. 2271), der eine der beiden römischen Plastiker, deren Namen uns überliefert sind — der andere ist ein sehr zweifelhafter Decius [113]), von dem der Consul Lentulus Spinther in derselben Zeit einen kolossalen Kopf aus Erz als Gegenstück eines solchen von Chares von Lindos, aber diesem bei weitem nicht gleichkommend, auf dem Capitol weihte —, die Figuren der vierzehn von Pompejus besiegten Nationen arbeitete, welche in dem Säulengange bei dem von Pompejus erbauten Theater aufgestellt waren, der davon den Namen des Säulenganges „zu den Nationen“ (ad nationes) erhielt. Es ist nicht genug zu beklagen, daß wir von diesen Arbeiten des Coponius keinerlei nähere Nachricht besitzen und daher gänzlich außer Stande sind, über den Geist und die Darstellungsweise auch nur das Mindeste mit einiger Bestimmtheit zu muthmaßen. So ansprechend daher auch Brunns [114]) Hinweis auf die von Göttling Thusnelda genannte vortreffliche Statue in Florenz, in der, wie schon früher (S. 229) bemerkt, eine „Germania devicta“ zu erkennen ist, als bestes Vergegenwärtigungsmittel der Nationen des Coponius sein mag, so wenig kann man demselben mit Überzeugung folgen, und nur das Eine darf wohl nicht bezweifelt werden, daß diese Personificationen das von der pergamenischen Kunst vorgebildete charakteristisch nationale Gepräge getragen haben. Eine andere Reihe solcher Personificationen wurde von Augustus in demselben, von ihm restaurirten Säulengange aufgestellt (s. SQ. Nr. 2352), und unter demselben Kaiser wurden an einem großen, ihm geweihten Altar zu Lugdunum (Lyon) sechzig Figuren gallischer Völkerschaften in Relief (wie wir annehmen dürfen) gebildet (s. SQ. Nr. 2349). Das nächste bestimmt bekannte Beispiel bieten die kleinasiatischen Städtefiguren an der Basis einer Statue des Tiberius, von denen die sogleich näher zu besprechende puteolanische Basis die Nachbildung ist, und hierzu stellt die nächste Analogie eine im Jahre 1840 bei Cerveteri gefundene fragmentirte und stark bestoßene Reliefplatte dar, welche sich jetzt im lateranischen Museum befindet, mit den Städtegottheiten dreier etruskischen Städte (Vetulonia, Volci und Tarquinii) geschmückt ist und nach einer ansprechenden Vermuthung von Canina von einem viereckigen Throne des Claudius stammt, auf dessen drei Seiten je vier der etruskischen Zwölfstädte dargestellt waren [115]). Andere Darstellungen verwandten Charakters sind uns nur auf den Kaisermünzen erhalten, auf die hier nicht näher eingegangen werden kann, da es nicht als feststehend betrachtet werden darf, daß diesen Münztypen plastische Bildungen zum Grunde liegen. Ebenso muß in Betreff der bekanntesten uns erhaltenen hier einschlagenden, aber nicht datirbaren Darstellungen auf das Verzeichniß in Müllers Hand-

buche (§ 405) verwiesen werden, während die Städtefiguren der puteolanischen Basis etwas näher erörtert werden müssen, indem diese für die Kenntniß dieser Personificationen in ganz besonderem Grade lehrreich sind [116]). Diese mit der Darstellung von vierzehn kleinasiatischen, mit Namen bezeichneten Städtefiguren in Hochrelief geschmückte und in ihrer Weihinschrift das Datum des Jahres 30 n. Chr. tragende Basis einer Statue des Tiberius (Fig. 153) wurde im Jahre 1693 bei Puzzuoli (Puteoli) gefunden. Über die bei diesem Monument in Frage kommenden historischen Verhältnisse werden einige kurze Andeutungen genügen.



Fig. 153. Die puteolanische Basis.

Im Jahre 17 n. Chr. zerstörte ein furchtbares Erdbeben in einer Nacht zwölf kleinasiatische Städte, im Jahre 23 ein anderes die Stadt Kibyra, und in dem Zeitraum zwischen 29 und 30 ein drittes Ephesos. Tiberius zeigte, wie bei anderen Gelegenheiten, wo es das Wohl des Staates erforderte, eine in diesem Falle von allen Schriftstellern bezeugte Freigiebigkeit, und um für diese ihre Dankbarkeit zu erweisen, ließen die wiedererbauten Städte dem Kaiser in Rom bei dem Tempel der Venus Genetrix eine kolossale Statue errichten, von der wir auf Kupfermünzen des Tiberius ein Nachbild besitzen. Die Basis dieser im Jahre 20, also vor der Zerstörung von Kibyra und Ephesos errichteten Statue war mit den Städtefiguren der zwölf weihenden Städte in statuarischer Ausführung geschmückt,

denen später die Statuen von Kibyra und Ephesos beigefügt worden zu sein scheinen. Diese Statue des Tiberius nun nebst ihrer Basis wurde von den Augustalen (dem Municipalritterstande) von Puteoli in verjüngtem Maßstabe nachgebildet, und zwar die Basis so, daß an ihr die Städtestatuen in Hochrelieffiguren verwandelt wurden. Ob mit dieser Umwandlung auch noch weitere Veränderungen verbunden gewesen sind, und welche, dies vermögen wir im Einzelnen nicht zu constatiren, es ist aber wahrscheinlich, daß die Darstellungen der Städte in Costüm und Haltung und in ihren Attributen den Statuen in Rom nachgebildet, die Anordnung und Gruppirung den veränderten Anforderungen des Raumes und der Technik gemäß von dem puteolanischen Künstler modificirt sei.

Bei der Besprechung der Tyche Antiocheias von Eutychides ist darauf hingewiesen worden, daß der Künstler in der bequem und anmuthig sitzenden weiblichen Gestalt offenbar danach gestrebt hat, den Eindruck, welchen die an dem Bergabhange erbaute Stadt machte, in seiner Personification wiederzugeben, während die Gestalt des Flußgottes zu ihren Füßen zur nähern Localbezeichnung der Lage am Orontes dient und die Ähren in der Hand der Tyche attributiver Weise auf Fruchtbarkeit des Flußthals und Wohlhabenheit der Stadt anspielen. Ein ähnliches aus Symbolik und Allegorie gemischtes Verfahren finden wir nun auch bei unseren puteolanischen Städtefiguren in Anwendung und dürfen dasselbe als das in allen ähnlichen Fällen gebrauchte bezeichnen. Zunächst strebt der Künstler die hervorstechende Eigenthümlichkeit der Stadt oder des Landes durch eine Eigenthümlichkeit in der Personification selbst zu vergegenwärtigen, wobei das Geschlecht des Städtenamens meistens dasjenige der Figur bestimmt und bei fremden (barbarischen) Orten der Rassetypus der Bewohner in der Gesichtsbildung, die nationale Tracht vielfach in der Gewandung der Personification wiederkehrt. Nähere Bezeichnungen des Locals und sonstiger charakteristischer Momente im Leben und Treiben oder aus der Geschichte, namentlich der Gründungssage des Ortes werden sodann durch beigegebene Attribute bezeichnet. Es ist das im Grunde dasselbe Verfahren, welches auch wir noch anwenden, nur mit dem Unterschiede, daß die Alten meistens viel geistreicher und feiner charakterisiren, das typisch Einförmige glücklicher umgehn und die Attribute ungleich bescheidener verwenden, im Ganzen sich demnach auch auf diesem Gebiete künstlerischer zeigen als wir. Die Betrachtung der puteolanischen Basis macht den Erweis des Gesagten leicht, obwohl wir der Charakterisirung der einzelnen Städte nicht in allen Fällen genau zu folgen vermögen, weil wir von mehren derselben nicht die ausreichende Kenntniß besitzen.

An der Vorderseite neben der Inschrift finden wir in zwei weiblichen Figuren, welche sehr angemessen einen architektonischen, fast karyatidenartigen Charakter tragen, links (1) Sardes, rechts (2) Magnesia, diejenigen Städte, welche bei der Zerstörung durch das Erdbeben am härtesten betroffen wurden. Die letztere Figur ist leider zu sehr zerstört, um uns die Einsicht in das Feinere ihrer Charakterisirung zu gestatten, Sardes dagegen ist wenigstens in den Hauptsachen so gut erhalten, daß wir sie als eine reichlich und edel gewandete Frau erkennen, neben der, sich zutraulich an sie anschmiegend, ein nackter Knabe steht, auf dessen Kopf sie wie schützend die rechte Hand gelegt hat. Der Gegenstand, welchen sie im linken Arm trägt, scheint ein Füllhorn zu sein. Sie stellt sich demgemäß, was hier freilich nicht näher erörtert werden kann, im Charakter einer kinder-



pflegenden Erdgöttin, einer Ge Kurotrophos dar, also unter derjenigen mythischen Gestalt, durch welche die Fülle der Fruchtbarkeit und des daraus hervorgehenden milden Segens für den Menschen bezeichnet wird, und welche hier passend gewählt ist, um die reiche Fruchtbarkeit von Sardes zu vergegenwärtigen, welches in seinem Ortsdämon Tylos ein dem attischen Säemann Triptolemos verwandtes Wesen verehrte. Die rechte Schmalseite der Basis zeigt uns in drei Figuren Philadelpheia, Tmolos und Kyme; Philadelpheia (3) und Kyme (5) weiblich, Tmolos (4), die Stadt am weinreichen Berge gleichen Namens bei Sardes, nach dem Geschlechte des Namens männlich gestaltet. Die erste Figur (3) macht einen priesterlichen Eindruck, und obgleich wir über die dortigen Culte nicht im Einzelnen unterrichtet sind, so berechtigt uns doch eine Nachricht über viele in Philadelpheia gefeierte Feste und daselbst vorhandene Heiligthümer, den priesterlichen Charakter der langgewandeten, und wie es scheint festlich bekränzten Gestalt für beabsichtigt und bezeichnend zu halten. Der weinreiche Tmolos (4) stellt sich uns als eine durchaus dionysische Figur dar, welche von dem Gotte des Weinstocks nur durch das Attribut der Mauerkrone und dadurch unterschieden wird, daß ihm anstatt des Thyrsos ein Weinstock beigegeben ist, welcher das Motiv der erhobenen Hand rechtfertigt.

Kyme, die See- und Hafenstadt (5), deren in der linken Hand gehaltenes Attribut leider unkenntlich geworden, stellt sich in jungfräulicher, reich aber leicht bekleideter Gestalt dar und wird, da auf Münzen von Kyme eine von Poseidon entführte Jungfrau erscheint, am wahrscheinlichsten als die von dem Meergotte geliebte Gründerin der Stadt, welche von dem göttlichem Buhlen die Herrschaft des Meeres zum Geschenk empfing, aufzufassen sein.

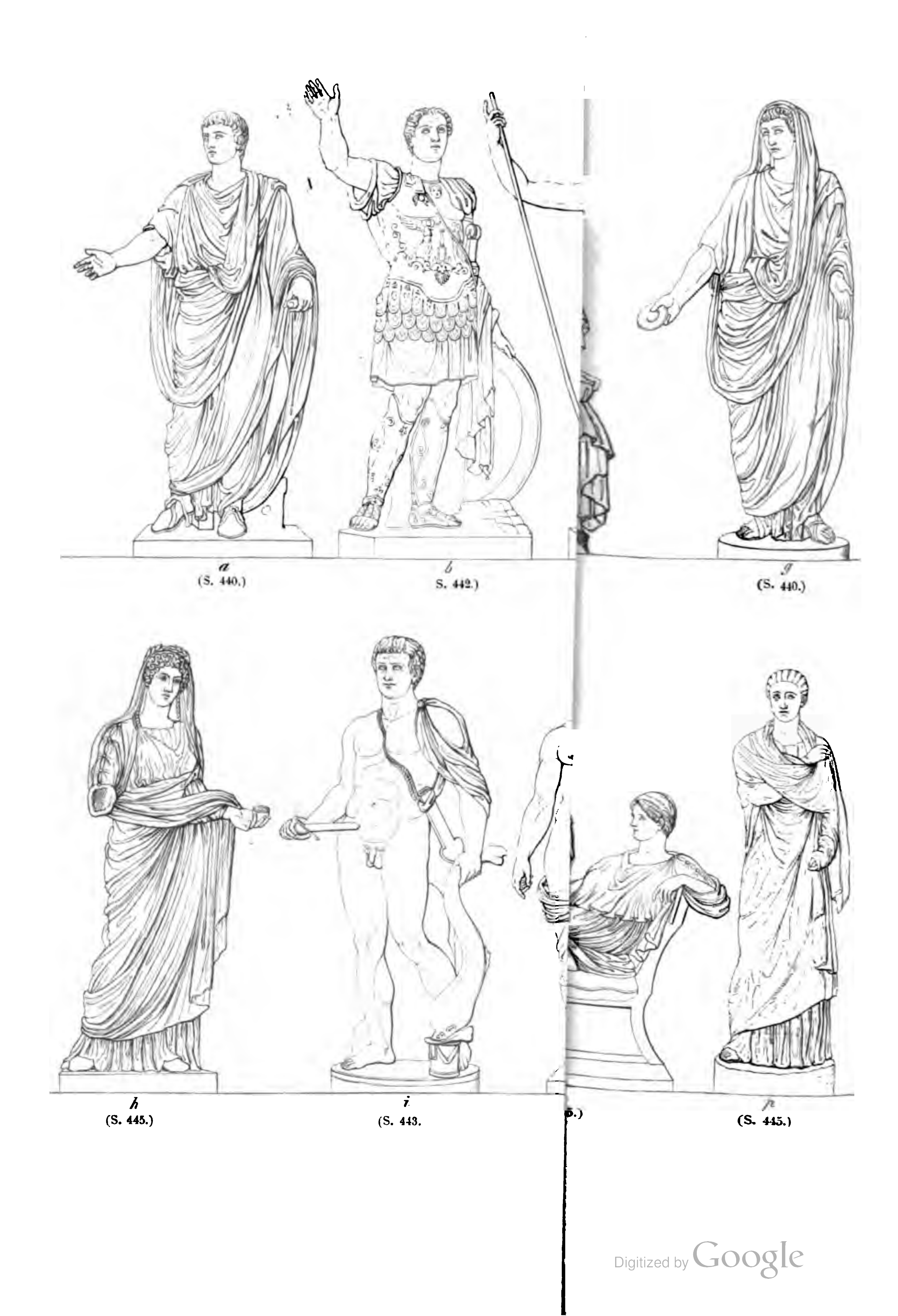
Eine überaus schöne und reiche Composition bieten sodann die sechs Städtefiguren auf der Rückseite der Basis. Die erste (6), die Personification des weinreichen Temnos, erscheint in einer mehren Darstellungen des Dionysos entsprechenden Gestalt mit dem Attribute des Thyrsos; amazonenhaft, mit kurzem Chiton bekleidet, behelmten Hauptes und mit dem Speere bewehrt, stellt sich Temnos zunächst Kibyra (7) dar, die Vertreterin der streitbaren Stadt gleichen Namens, neben der im schönsten Contraste durchaus bekleidet und mit verschleiertem Haupte an den apollinischen Dreifuß gelehnt und den apollinischen Lorbeer in der linken Hand Myrina dasteht (8), die Vertreterin der Stadt, welche ein hochberühmtes Heiligthum und Orakel des Apollon besaß. Ihr gesellt sich, wiederum in Amazonentracht gekleidet, Ähren und Mohn, das Symbol der Ackerfruchtbarkeit, in der Rechten erhebend, den linken Fuß auf die bärtige und langhaarige Maske eines Flußgottes (des Kaystros) gestellt, die Göttin von Ephesos (9), der von den Amazonen gegründeten heiligen Stadt der weltbekannten ephesischen Artemis, deren Idol auf einem Pfeiler neben dem apollinischen Dreifuße Kibyras steht, und welche als Göttin überschwänglicher Fruchtbarkeit die Ebene des Kaystros reichlich gesegnet hat. Unerklärt sind die Flammen, welche aus der Thurmkrone dieser Figur emporlodern. So wenig wie diese Flammen vermögen wir das Attribut der zunächst folgenden Figur von Apollonidea (10) zu erklären, die abermals in kurzer Bekleidung, aber in zarterer Gestalt als die anderen Amazonen unserer Basis erscheint; während die letzte Figur dieser Seite, welche nur Hyrkania sein kann (11), durch ihr Costüm, namentlich den, freilich arg verstümmelten, eigenthümlichen Hut, der ihr Haupt bedeckt, makedonische Tracht ver-

gegenwärtigt und daran erinnert, daß hier Makedonier angesiedelt waren. Weniger klar als die Symbolik in den Gestalten dieser hintern Langseite ist uns diejenige in den drei letzten Figuren auf der zweiten Schmalseite der Basis, jedoch weisen ohne Zweifel die Blumen und Früchte, welche Mostene (12) im Bausch ihres Gewandes und zum Gewinde verflochten in der rechten Hand trägt, auf blühende Fruchtbarkeit hin, der gemäß die Figur selbst in blühender Jugend und mit mädchenhaftem Haarputz erscheint; Dreizack und Delphin in den Händen der Göttin von Aegae (13) deuten, obwohl die Stadt im Binnenlande lag, auf Cult des Poseidon, der auch aus anderen Binnenlandsstädten dieses Landstrichs verbürgt ist und nicht sowohl dem Meerbeherrscher als dem Gotte galt, dem man die hier häufigen Erdbeben zuschrieb. Die letzte, wiederum amazonenhaft gekleidete Figur von Hierokaesareia (14) hat die charakterisirenden Attribute verloren, und wir sind außer Stande den Grund ihrer Bildungsweise darzulegen.

Wenngleich demnach Manches in diesen Darstellungen dunkel bleibt, so ist doch die Mannigfaltigkeit des Bildungsprincips und der Erfindung einleuchtend genug, und ebenso vermögen wir die Sinnigkeit und Gefälligkeit in der Anordnung zu beurteilen, bei der ein geographisches Princip augenscheinlich nicht zum Grunde liegt, sondern welche frei nach künstlerischen Grundsätzen getroffen scheint. Gleichwie auf der hintern Langseite die Träger der Culte des Apollon und der Artemis deutlich bezeichnet und in die Mitte gerückt sind, so sind auf den Schmalseiten hier die bakchischen, dort die poseidonischen Attribute ebenfalls in den Mittelfiguren auf sehr in die Augen fallende Weise hervorgehoben. Bei der im Allgemeinen großen Einfachheit ist reiche Abwechselung in den einzelnen Motiven; man vergleiche nur die fünf Amazonengestalten, die, bei aller Übereinstimmung im Allgemeinen, im Einzelnen doch sehr verschieden behandelt sind, ebenso die Gewänder der reicher bekleideten. Auch der Contrast der männlichen Gestalten ist sehr geschickt benutzt, und obwohl alle Figuren in ruhiger Haltung dastehn, so ist dieselbe doch bei allen verschieden motivirt, während das bescheidene Maß der Bewegtheit dazu beiträgt, dem Monument den architektonischen Charakter zu erhalten, welchen seine Bestimmung erforderte.

So wie die eben behandelten Personificationen von Städten und Örtern, Ländern und Völkern sich einerseits mit den Idealbildwerken berühren, bringen sie uns andererseits der historischen Plastik nahe. Da aber diese den eigenthümlichst und am specifischesten römischen Kunstzweig darstellt, während aus den bisher besprochenen Denkmälergattungen der mehr oder weniger vorwiegende Einfluß der griechischen Kunst augenscheinlich hervorleuchtet, so ist, ehe von der römischen historischen Reliefbildnerei und Ornamentalsculptur gesprochen wird, hier von einer großen und kunsthistorisch hochwichtigen Kategorie von Monumenten zu handeln, welche, in ihrer Gesammtheit aufgefaßt, in sich auf's vollkommenste die Übergänge von der griechischen zur eigentlich römischen Kunstweise darstellt, die Porträtbildnerei nämlich, über welche jedoch nur die Hauptsachen in schärfster Beschränkung mitgetheilt werden können, wenn nicht dieses Capitel zu dem Umfange eines ganzen Buches anschwellen soll[117]). Denn das Interesse, welches die römischen Porträts darbieten, ist so vielseitig und mannigfach, daß dessen erschöpfende Besprechung sehr weit führen würde, während sich die Hauptsachen und besonders die kunsthistorisch wichtigen Momente dieses Zweiges der Bildnerei in Kürze andeuten lassen.





a (S. 440.) b S. 442.) g (S. 440.)

h (S. 445.) i (S. 443. .) p (S. 445.)

Das Alter der Porträtbildnerei in Rom läßt sich nicht mit Sicherheit feststellen; die Statuen der ersten Könige sind sicher Werke späterer Epochen und auch einige andere Statuen aus dem Ende der Königsherrschaft und dem Anfange der Republik, so besonders die der Sibyllen, der Cloelia, des Horatius Cocles, von diesem Verdachte nicht frei, während wiederum andere, wie die des Attus Navius (unter Tarquinius Priscus) und mehr als eine aus dem 4. Jahrhundert der Stadt ungleich besser, zum Theil ganz unverdächtig bezeugt sind. In sehr ausgedehntem und allgemeinem Gebrauche finden wir die öffentlich ausgestellten Porträtstatuen im sechsten Jahrhunderte der Stadt, und zwar geht aus einer Nachricht des Plinius hervor, daß nicht nur der Staat dieselben als Ehrendenkmäler verdienter Bürger aufstellte, sondern daß auch Privatleute ihr eigenes Porträt am Forum zu errichten pflegten, denn Plinius berichtet uns, daß die Censoren P. Cornelius Scipio und M. Popilius (im Jahre 596, 158 v. u. Z.) alle nicht vom Senat und Volk gesetzten Statuen wegnehmen ließen. Daß aber die um eben diese Zeit erfolgte Übersiedelung der griechischen Kunst nach Rom die Porträtbildnerei nicht verminderte, sondern vielmehr verallgemeinerte, versteht sich bei der großen Entwickelung dieses Kunstzweiges unter den Griechen von selbst, und endlich übernahm die Kaiserherrschaft in Rom diesen Zweig der Plastik in seiner vollsten Ausbildung.

Was aber nun die uns erhaltenen römischen Porträtstatuen und Büsten anlangt, so verdient zuerst hervorgehoben zu werden, daß dieselben so gut wie ausschließlich der hier behandelten Periode und der auf diese folgenden Verfallzeit angehören, und daß wenige weit über den Anfang der Kaiserzeit hinaufreichen; zweitens ist für ihre Chronologie zu beachten, daß wir im Allgemeinen die Bildwerke mit der in denselben dargestellten Person für wesentlich gleichzeitig halten dürfen, wovon nur gewisse Darstellungen besonders berühmter Personen eine Ausnahme machen, drittens soll nicht vergessen werden daran zu erinnern, daß die uns erhaltenen Porträtdarstellungen in der überwiegenden Mehrzahl die Kaiser und die Mitglieder des Kaiserhauses darstellen, während es viertens für die Beurteilung ihrer Authentie sowohl wie ihres sehr ungleichen künstlerischen Werthes nicht unwichtig ist, zu wissen, daß lange nicht alle unsere Exemplare aus Rom selbst stammen, sondern daß wir die zum Theil sehr häufigen Wiederholungen der Porträts einzelner Herrscher in der überwiegenden Mehrzahl der Kunst in den Municipalstädten verdanken, von denen auch die kleinste und entlegenste mindestens mit dem statuarischen Porträt des regierenden Kaisers, und zwar nicht selten in einer Mehrzahl von Exemplaren versehn zu denken ist, zu denen sich nicht selten noch die Darstellungen von Mitgliedern des Kaiserhauses gesellten. Endlich muß fünftens betont werden, daß wir uns diese Porträtstatuen und Porträtbüsten, wenn auch nicht ausschließlich, so doch in der großen Mehrheit als officiell verfertigt und öffentlich aufgestellt zu denken haben, was natürlich auf die Auffassung von maßgebendem Einfluß gewesen ist und die bei einigen Schriftstellern über diesen Gegenstand beliebte Annahme gewisser Anspielungen auf die zum Theil sehr mißliebigen Verhältnisse oder auf traurige Schicksale gewisser Personen im Allgemeinen nicht eben wahrscheinlich macht.

Der Geist der römischen Porträtbildnerei spricht sich in den auch schon von den Alten unterschiedenen und benannten Classen aus, in welche die Statuen sich eintheilen lassen, und von deren hauptsächlichsten in der beiliegenden Tafel



(Fig. 154) auserlesene Repräsentanten zusammengestellt sind, welche zur Veranschaulichung des hier über die Classen der Porträtstatuen Vorgetragenen dienen sollen, während in Fig. 155 eine kleine Auswahl vorzüglicher Büsten mitgetheilt ist, um den Geist der römischen Porträtbildnerei wenigstens etwas näher durch die Anschauung zu vergegenwärtigen.

Als die beiden Hauptabtheilungen, in welche die ganze Porträtbildnerei zerfällt, kann man die naturalistische und die idealistische Darstellungsweise unterscheiden, deren erstere wenigstens von den Römern selbst mit einem Gesammtnamen benannt die „simulacra iconica", d. h. diejenigen Standbilder umfaßt, bei denen es auf eine getreue Wiedergabe der Individualität in ihrer thatsächlichen Existenz abgesehn ist, während die Statuen der zweiten Art, für welche uns die antike Gesammtbezeichnung fehlt, in verschiedener Weise nach einer erhöhten, idealisirten Darstellung der Persönlichkeit streben.

Bei den ikonischen Statuen, von denen zuerst gehandelt werden möge, wird ihrer Tendenz gemäß auch die Tracht des wirklichen Lebens beibehalten, durch deren Verschiedenheit je nach den verschiedenen Functionen, denen die Personen im Leben vorstanden, die ikonischen Statuen in mehre Unterabtheilungen zerfallen Bei den Männern bilden die erste, in unserer Fig. 154 in a durch eine Statue des Tiberius im Louvre vertretene Classe die von den Alten als „statuae civili habitu" oder „togatae" bezeichneten Statuen in der Friedenstracht der Toga, welche in einer der wirklichen, sehr durchgebildeten Sitte oder Mode entsprechenden, sich immer gleich bleibenden Weise umgeworfen und in ihrer Drapirung bei den verschiedenen Exemplaren nur mit größerer oder geringerer Sorgfalt ausgeführt ist. Deshalb konnten solche Statuen in Vorrath gearbeitet werden, so daß man bei Bestimmung zum Porträt eines bestimmten Individuums nur den Kopf mit den nach der Ähnlichkeit gearbeiteten Zügen den fertigen Körpern aufzusetzen brauchte, was bei nicht wenigen der auf uns gekommenen Statuen, besonders bei denen municipaler Beamten wirklich der Fall ist. Das ganze Gewicht der Darstellung fällt also hier der Bildung des Gesichtes zu, und es muß hervorgehoben werden, daß in der charaktervollen, fein individualisirten Bildung mancher Kaiserporträts wahrhaft Vorzügliches, ja zum Theil griechische Porträts Überbietendes geleistet worden ist, wogegen freilich die poesievolle Auffassung der Griechen in der getreuen Nachahmung der Wirklichkeit oft, wenngleich nicht immer, untergegangen ist. Die statuae togatae fassen die Kaiser in ihren bürgerlichen Regierungsfunctionen als Vorsteher des Senats auf, während eine durch etliche sehr schöne und besonders in den reichen Gewandmotiven reizende Exemplare vertretene Unterabtheilung derselben, bei welchen, wie z. B. bei dem auf der Tafel Fig. 154 in g abgebildeten Augustus aus der Basilica von Otricoli im Vatican die Toga schleierartig über den Kopf gezogen ist, den priesterlichen Functionen des Kaisers gelten, welcher auch das oberste Pontificat bekleidete, so gut wie er die consularische und tribunicische Gewalt in seiner Person vereinigte. An eine idealistische Tendenz darf bei diesen Statuen so wenig gedacht werden wie bei einigen vorzüglichen Büsten, welche, wie diejenige des Augustus in München (Fig. 155 b) die Kaiser mit der aus Eichenlaub bestehenden Bürgerkrone (corona civica) darstellen, denn die Bürgerkrone galt der Errettung römischer Bürger aus Gefahren, während die Strahlenkrone (corona radiata), welche sich z. B. bei der Büste des Claudius in Madrid [118]) (Fig. 155 c) findet, als das Merkmal der officiellen Ver-



götterung der Kaiser nach ihrem Tode gelten darf, ohne sich gleichwohl bei allen den Darstellungen zu finden, denen eine idealistische Tendenz zum Grunde liegt und welche die Kaiser als Götter darstellen. Nicht einmal bei allen Darstellungen der officiellen Apotheose findet sich die Strahlenkrone, die übrigens für ikonische Porträts Lebender nur bei Nero (s. Fig. 155 a), der sich als neuer Phoebus Apollo aufspielte, in Anwendung kam.

Neben die ikonischen statuae togatae stellen sich als zweite Classe dieser Gattung von Bildnißfiguren die von den Alten als „statuae thoracatae“ bezeichneten, am meisten echtrömischen Standbilder der Kaiser in kriegerischer Rüstung, welche ihrer Würde, sei es als wirkliche Feldherren, sei es als die obersten Kriegsherren des römischen Heeres gelten. Am häufigsten, aber nicht ausschließlich, zeigen diese gerüsteten Statuen, bei denen die Waffen, namentlich der Harnisch zum Theil überaus reich verziert und sorgfältigst ausgearbeitet sind (siehe Fig. 154 b), die Kaiser im Acte der „adlocutio“,

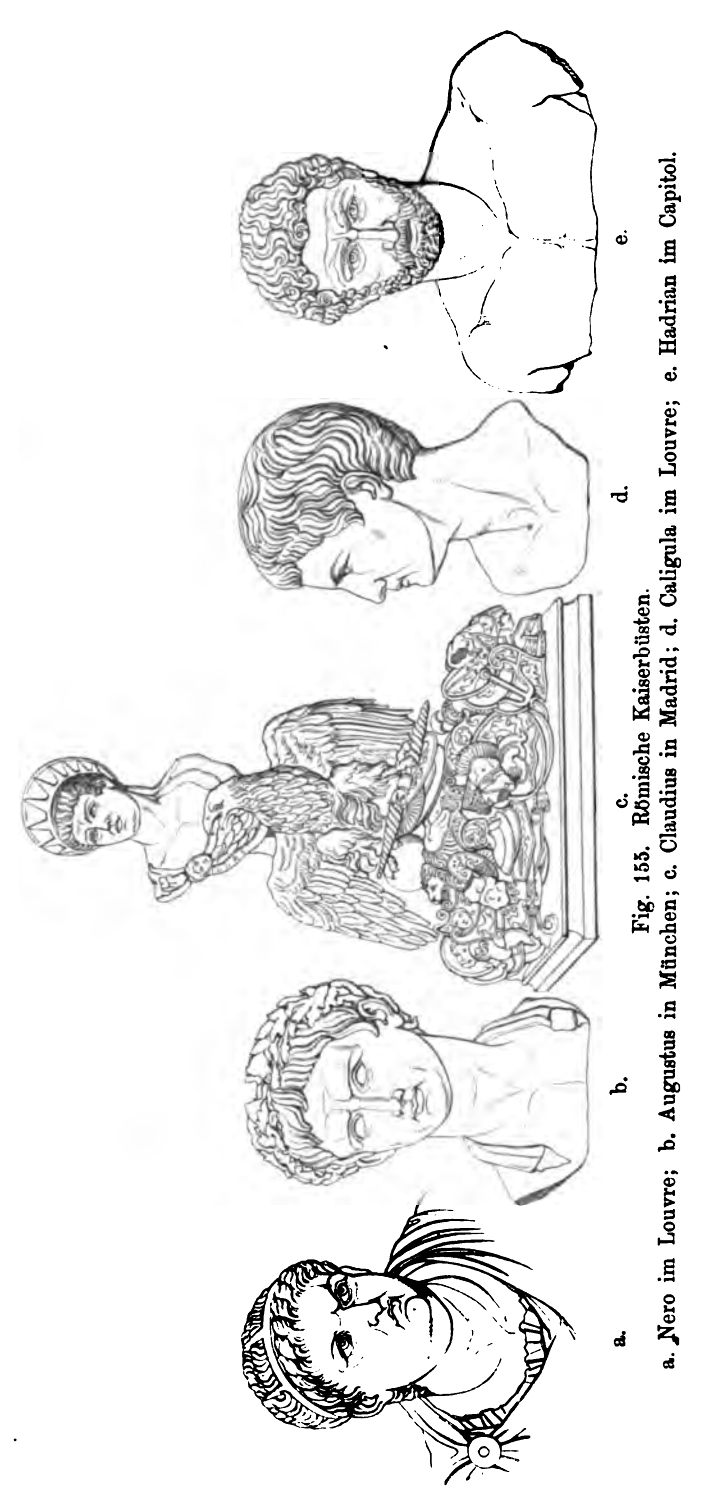


Fig. 155. Römische Kaiserbüsten.
a. Nero im Louvre; b. Augustus in München; c. Claudius in Madrid; d. Caligula im Louvre; e. Hadrian im Capitol.

der Anrede an das Heer, welcher auch auf Münztypen und Triumphalreliefen vorzugsweise oft dargestellt wurde, und welcher der statuarischen Composition den Vortheil einer bedeutungsvollen und charakteristischen Situation bei einer äußerlich nur mäßig bewegten und deshalb würdevollen Stellung darbot. Das schönste und zugleich durch ganz genaue Datirung aus dem Jahre 739 der Stadt, 17 v. u. Z. merkwürdigste Beispiel dieser Art bietet die im Frühling 1863 vor der Porta del Popolo in den Ruinen einer Villa der Livia gefundene, jetzt im Braccio Nuovo des Vatican aufgestellte Statue des Augustus [119]), ein anderes die Statue des Titus im Louvre (Fig. 154 b). Andere geharnischte Statuen, bei denen gewöhnlich der rechte Arm auf einen Speer oder ein Scepter hoch aufgestützt ist, während sie in der linken Hand das Schwert oder ein sonstiges Attribut halten, welche also im allgemeinen Schema der Composition den eben besprochenen nahe verwandt sind, stellen die Kaiser als Sieger dar, und auf der Basis erscheint hie und da ein Beiwerk, welches auf einen bestimmten Sieg hinweist, wie z. B. ein Schiffsvordertheil neben einer Statue des Augustus im capitolinischen Museum denselben als den Sieger in der Schlacht bei Actium bezeichnet.

Als eine Abart dieser Classe von Bildnißfiguren sind die äußerlich freilich sehr verschiedenen, aber auf demselben Grunde der Auffassung beruhenden Reiterstatuen und die auf Zwei- und Viergespannen stehenden zu bezeichnen, von denen wenigstens ursprünglich jene sich auf einen Auszug an der Spitze des Heeres, diese sich auf errungene Siege und gefeierte Triumphe bezogen, wenngleich das Streben nach einer möglichst prächtigen und imposanten Erscheinung die Aufstellung von Reiter- und Wagenstatuen, zu denen die Vorbilder abermals aus der Kunst zur Zeit Alexanders und seiner Nachfolger entlehnt wurden, von der genannten Rücksicht befreite. Auch blieb der Gebrauch der Reiter- und Wagenstatuen, welche letzteren ganz besonders auf den Triumphbögen aufgestellt wurden und auf diesen fast immer vorauszusetzen sind, nicht auf die Porträts der Kaiser und Feldherren beschränkt, sondern wurde, wie es scheint, ganz beliebig auf die Porträts von Personen aller Stände ausgedehnt, so daß man in der Folge die Kaiser zur Auszeichnung auf Sechsgespanne, die unter Augustus aufkamen, oder auf Elephantenwagen stellte. Von solchen Elephantengespannen ist uns statuarisch kein Beispiel erhalten, wohl aber in Kunstwerken geringern Umfangs, so s. B. in einem antiken Gemälde [120]), welches Antoninus Pius, und in Münzen, welche den vergötterten Vespasian auf einem von vier Elephanten gezogenen Wagen zeigen [121]). Auch von den Statuen auf rossebespannten Wagen ist uns kein statuarisches Beispiel, wenigstens kein vollständiges und sicher datirtes erhalten, von den Rossen solcher Viergespanne aber können wir uns aus den berühmten, aus Griechenland stammenden venetianischen Pferden [122]), aus dem Viergespann von Herculaneum [123]) und aus nicht wenigen einzelnen Resten eine Vorstellung machen, während uns Reliefe und Münztypen [124]) solche Kunstwerke im Ganzen vergegenwärtigen. Als die bekanntesten und vorzüglichsten Reiterstatuen, welche uns aus der Periode bis auf die Zeit der Antonine erhalten sind, dürfen wir eine solche nennen, welche aus dem Palast Farnese in das britische Museum gelangt und als jugendlicher Caligula restaurirt ist [125]) (Fig. 154 d), während sie später und möglicherweise nicht vor dem Ende dieser Periode entstanden zu sein scheint, ferner die Statuen der beiden Balbus Vater (Fig. 154 l) und Sohn aus Herculaneum im Museo Nazionale von Neapel, und aus der Zeit nach Hadrian die weltberühmte Statue



des Marcus Aurelius aus vergoldeter Bronze auf dem Capitolsplatze bezeichnen, welche letztere, obschon das Roß freilich naturalistisch wahr, aber plump und schwülstig behandelt, der Reiter steif und ohne rechte Würde, sowie in der Gewandung kleinlich und ängstlich gearbeitet genannt werden muß, und das ganze Kunstwerk durchaus nicht mehr als mustergiltig betrachtet werden darf, bekanntlich das Vorbild der meisten modernen Reiterstatuen auf ruhigem Pferde geworden ist.

Während alle bisher angeführten Arten von Porträts zu der ersten Hauptgattung der Porträtbildnerei, der ikonischen zu rechnen sind, bei der es, wie gesagt, auf eine charakteristisch treue Wiedergabe der Individualität als solcher ankam, woran auch durch idealisirendes Beiwerk, wie bei der Augustusstatue von Porta Prima, nichts geändert wird, haben wir es jetzt mit der nicht minder zahlreichen zweiten Hauptgattung zu thun, deren gemeinsamer Charakter in einer idealisirten und in verschiedenen Abstufungen erhöhten Darstellung der Persönlichkeit besteht. Zwei Arten dieser Gattung sind besonders zu unterscheiden, deren erstere das Individuum in einem heroischen oder heroisirten Charakter darstellt, während die zweite dasselbe vergöttert, in göttlichem Costüm, mit Götterattributen ausgerüstet oder geradezu mit einem Gotte identificirt zeigt.

Für die Statuen der erstern Art haben wir den römischen Kunstausdruck der „achilleïschen" („statuae Achilleae"), der freilich in strengerem Wortgebrauche sich nur auf ganz nackte und mit dem Speer versehene Bildnißfiguren, wie z. B. eine Statue des Claudius aus Herculaneum (Fig. 154 c), bezieht, für welche die griechischen Athletenstatuen das Vorbild abgaben, der aber sich auch auf die übrigen heroisirten Porträtstatuen anwenden lassen wird, die entweder, wie die berühmte Statue des Agrippa in Venedig (Fig. 154 i), ganz nackt oder nur mit einem Obergewande griechischer Form, Himation oder Chlamys anstatt der römischen Toga, leicht oder halbbekleidet erscheinen, wie der ebenfalls vielgerühmte Germanicus im Louvre, ohne gleichwohl den Typus irgend eines Gottes oder irgend eines bestimmten Heros darstellen zu sollen.

Die letzte Classe von Porträts endlich besteht aus denjenigen, welche das Individuum im Costüm und unter dem Typus eines Gottes oder eines bestimmten Wesens überirdischer Natur darstellen. Für die Kaiser ist hier die Gestalt Juppiters bei weitem die gebräuchlichste. Gleichwie schon Apelles Alexander den Großen als irdischen Zeus mit dem Blitz in der Hand dargestellt hatte, sollten die Kaiser durch die Bildung ihrer Porträtstatuen nach dem Typus des obersten Gottes und des Regierers der Welt als dessen Stellvertreter auf Erden bezeichnet werden, und so sehen wir dieselben bald, und zwar in der Mehrzahl der Fälle, thronend in ruhiger Würde, bekleidet mit dem griechischen Himation, das sich um den untern Theil des Körpers legt und nur den Oberkörper frei läßt, wie z. B. bei der wirklich großartig componirten Statue Nervas im Vatican (Fig. 154 f), bald, obwohl ungleich seltener, stehend mit dem Scepter und Blitz in den Händen, wovon die Bronzestatue des Augustus aus Herculaneum (Fig. 154 e) ein Beispiel darbietet. Die Darstellung der Kaiser oder der Mitglieder ihrer Familie unter der Gestalt anderer Götter ist aus naheliegenden Gründen selten und hangt von besonderen Motiven ab. Wo diese besonderen Motive sich fanden, ist jedoch auch die statuarische Bildung der Kaiserporträts nach dem Typus anderer Götter keines-



wegs unerhört, wie dies, um Anderes zu übergehn, einige Darstellungen Neros als Apollo [126]) darthun.

Zu den heroisirten und vergöttlichten Bildnißfiguren, aber auch nur zu ihnen gehören nun auch die Darstellungen des Antinous, welche eine eigene starke Gruppe für sich bilden und zugleich hervorragende Proben dessen darstellen, was das Zeitalter Hadrians in der Plastik hervorzubringen vermochte. Antinous, gebürtig aus Claudiopolis in Bithynien und ausgestattet mit auffallender Schönheit, kam jung an den Hof Hadrians, wurde bekanntlich dieses Kaisers Liebling und begleitete ihn auch auf seinen weiten Wanderungen durch das unermeßliche Römerreich. Bei Besa ertrank er im Nil, durch Zufall, wie es der Kaiser selbst darstellte, oder er fiel, wie andere Berichte ungleich wahrscheinlicher angeben, als Opfer eines auch sonst noch nachweisbaren Aberglaubens, indem er sein Leben für die Erhaltung und Verlängerung desjenigen des Kaisers hingab, im Jahre 130 oder 132 n. Chr. Geb. Hadrian betrauerte ihn in der ausschweifendsten Weise, nannte die neu colonisirte Stadt Besa nach dem Geopferten Antinoopolis, und häufte alle erdenklichen Ehren auf sein Andenken; die Griechen aber heroisirten ihn dem Kaiser zu Gefallen und stifteten ihm in Bithynien und in Mantineia, der sagenhaften Mutterstadt Bithyniens, eigene Culte. Auf Anlaß dieser Culte nun wurde der schöne Jüngling in fast unzähligen Statuen, Reliefen, Münzen, Gemmen dargestellt, bald in allgemeiner heroisirender Auffassung, bald unter der Gestalt verschiedener Gottheiten und bestimmter Heroen, als Dionysos, Hermes, Aristaeos, Apollon Pythios, Agathodaemon, Herakles, Ganymedes, und auch wir, so fragmentarisch unsere Erbschaft antiker Kunstwerke ist, besitzen noch eine große Zahl von Denkmälern aller Gattungen, welche, zu einem großen Theil aus den Trümmern der Villa Hadrians bei Tivoli stammend, Antinous in den verschiedensten Situationen darstellen. Sie sind mehr als ein Mal zusammengestellt und im Zusammenhange beleuchtet worden, am vollständigsten in einer Abhandlung von K. Levezow: Über den Antinous [127]), in der, abgesehn von den Reliefen und den anderen Werken geringern Umfangs und von den Monumenten in ägyptischem Stil, nicht weniger als achtzehn Büsten und zehn Statuen besprochen werden, welche ganz sicher den Antinous darstellen. Diese Reihe läßt sich aber durch mehre andere Exemplare erweitern, über deren Bedeutung nur geringer Zweifel sein kann, wenngleich sie die eigenthümlichen Züge des schönen Jünglings nicht mit voller Schärfe wiedergeben. Das Eigenthümliche dieser Züge ist eine verhältnißmäßig bedeutende Breite des Schädels, welcher von dichtem, leichtgekräuseltem, meistens kurz geschnittenem Haar bedeckt wird, tiefliegende, aber nur schmalgeöffnete Augen, eine etwas stumpfe Nase und volle Lippen, wozu sich im Körper eine sehr breite und hochgewölbte Brust und eine sehr weiche Fülle der Glieder gesellt. Diese nicht durchaus regelmäßige, aber reizende Schönheit, der sich in den meisten Darstellungen ein Ausdruck naiver Unschuld und daneben ein hervorstechender Zug von Schwermuth gesellt, ist nun in den Porträts, von denen des beschränkten Raumes wegen nur ein Beispiel (Fig. 154 k) mitgetheilt werden kann, mit großem Geschick wiedergegeben, und trotz den mancherlei Modificationen, welche durch die verschiedene Auffassung bedingt werden, festgehalten. Von Seiten des Technischen verdienen die meisten der Antinousdarstellungen alles Lob, aber von irgend einer Neuheit der Erfindung, durch welche sie über die anderen idealisirten Porträtstatuen erhoben würden, kann keine Rede sein [128]). Künstleri-



scher Geist im höhern Sinne fehlt auch derjenigen, welche man als die Krone aller dieser Arbeiten bezeichnet, der Kolossalbüste aus Villa Mondragone im Louvre, welche, aus blaßröthlichem Marmor gearbeitet, eine Steigerung der Porträtzüge in das Ernsterhabene versucht und zugleich durch die sehr künstliche (aber freilich auch etwas verkünstelte) Arbeit des hier lang dargestellten und mit einem Kranz aus Weinlaub durchschlungenen Haares merkwürdig ist. Die Schönheit dieser Büste kann Niemand läugnen, aber dieselbe ist doch nicht selten überschätzt worden, und man wird schwerlich in Abrede stellen können, daß der Ausdruck etwas Todtes und Starres hat, vielmehr mit Welcker[129]) sagen dürfen, daß derselbe im Ganzen genügender bei kleinerem Maßstabe in einem Antinous-Herakles im Louvre (Nr. 234) gegeben sei, während die hohe Schönheit des Antinous Mondragone zum größten Theile auf der natürlichen Wirkung der gut behandelten kolossalen Formen beruht.

Auch die weiblichen Porträtbildungen der römischen Kaiserzeit, von denen schließlich zu sprechen ist, zerfallen in die beiden Classen der ikonischen und der idealisirten. Die ikonischen Porträtstatuen der Kaiserinnen und sonstiger vornehmen Damen sind theils stehend in reicher Gewandung wie die Livia aus Pompeji (Fig. 154 h) oder die berühmte Statue eines jungen Mädchens aus Herculaneum in Dresden (Fig. 154 p), vielfach wie bei der Matrone aus Herculaneum ebendaselbst mit verschleiertem Haupte, wobei aber keineswegs immer an priesterliche Functionen zu denken ist, nicht selten auch mit getreuer Nachahmung des künstlichen und im Laufe der Zeit immer geschmackloser werdenden Haarputzes, welcher im kaiserlichen Rom Mode war, dargestellt, theils, nach griechischen Vorbildern, sitzend in vornehm bequemer Haltung, die bei einigen Exemplaren, wie z. B. der Statue der ältern Agrippina im capitolinischen Museum (Fig. 154 o), wahrhaft edel und durchaus mustergiltig genannt werden muß. Die idealisirten Statuen dagegen zeigen die vornehmen Damen theils mit allegorischen Attributen ausgestattet in der Gestalt mehrer der oben besprochenen Personificationen, theils unter dem Typus verschiedener Göttinnen, am häufigsten als Ceres, wie die Livia im Louvre (Fig. 154 m), oder Flora, wie die Julia, Augustus' Tochter ebendaselbst, aber auch als Magna Mater, Vesta, Diana, wie die Domitia im Vatican (Fig. 154 n), als Musen und andere Göttinnen, aber in der Zeit bis auf Hadrian immer vollständig gewandet, während es der spätern Periode des Verfalls vorbehalten blieb, die Damen vom Hofe schamloser Weise als Venus oder in sonstigen Gestalten halb oder auch ganz nackt zu porträtiren, eine Darstellungsweise, die, abgesehn von allen anderen Bedenken, auch künstlerisch betrachtet, vermöge der nicht selten empfindlichen Widersprüche zwischen den idealen Körperformen und den keineswegs immer schönen Porträtzügen der Köpfe einen unharmonischen Eindruck macht.

Nachdem im Vorstehenden die Porträtbildnerei in Rom zu einer gedrängten allgemeinen Übersicht gebracht worden, bleibt, da die ornamentale Reliefsculptur idealen Gegenstandes an Bauwerken sacraler und profaner Bestimmung zu fragmentarisch erhalten ist[130]), um von ihr eine Reihe herzustellen, als wichtigster Gegenstand der Betrachtung die historische Reliefsculptur übrig, die, wie sie uns vorliegt, in ihrem unpoetischen, zum Theil derben, aber in der frühern Zeit wenigstens frischen und gesunden Realismus sich, wie schen oben bemerkt, als der originellste Zweig der ganzen in Rom betriebenen Plastik darstellt. Hauptsäch-



lich vertreten durch die Triumphalreliefe an den Triumphbögen und Säulen des Claudius, Titus, Trajan, Marcus Aurelius, Septimius Severus und endlich des Constantinus läßt sie sich historisch nicht höher hinauf als in die Kaiserzeit verfolgen, allein sie findet in den malerischen Darstellungen kriegerischer Großthaten und Eroberungen, mit welchen neben den geraubten Kunstwerken die Imperatoren bereits zur Zeit der Republik ihre Triumphzüge ausstatteten, oder welche sie in Rom öffentlich ausstellten, nicht allein ihre Analogien, sondern diese Gemälde haben gradezu als die Quellen und Vorbilder der historischen Reliefe zu gelten [131]), auf deren Stil sie auch entscheidenden Einfluß gehabt haben, so wenig verkannt werden soll, daß auf diesen andererseits griechische, namentlich aber hellenistische Vorbilder eingewirkt haben. Das früheste uns überlieferte Beispiel der Art (s. SQ. Nr. 2376), durch welches zugleich das Ansehn der Malerei in Rom bedeutend wuchs, gab im Jahre der Stadt 491 (263 v. u. Z.) M'. Valerius Maximus Messala, welcher eine bildliche Darstellung der Schlacht, in der er die Karthager und Hieron in Sicilien besiegt hatte, in einem Flügel der Curia Hostilia ausstellte; ihm folgte im Jahre der Stadt 464 (190 v. u. Z.) Lucius Scipio, der ein Bild seines Sieges über Antiochos von Syrien bei Magnesia auf dem Capitol weihte (SQ. Nr. 2377), während im Jahre der Stadt 608 (146 v. u. Z.) L. Hostilius Mancinus, welcher bei der Eroberung Karthagos durch Scipio zuerst in die feindliche Stadt eingedrungen war, ein Gemälde, welches diese und die Belagerungswerke der Römer wahrscheinlich in der Art eines Situationsplanes veranschaulichte, auf dem Forum aufstellte und an demselben dem Volke die Einzelheiten der Belagerung erklärte (SQ. a. a. O.).

Die Mangelhaftigkeit und geringe Genauigkeit unserer Quellen macht es uns nun freilich unmöglich, die consequente Fortbildung dieser Art von Darstellungen, deren illustrativer Charakter namentlich aus dem zuletzt erwähnten Beispiele recht deutlich hervorgeht, bis in die Zeit zu verfolgen, von der hier die Rede ist; auch dürfen wir annehmen, daß die neue Geschmacksrichtung, welche Rom durch die wachsende Masse griechischer Kunstwerke und die Ausübung griechischer Kunst erhielt, diese geschichtlichen Illustrationen in den Hintergrund drängte. Allein den echt römischen Charakter derselben beweisen die angeführten früheren Beispiele ohne Zweifel, und wir dürfen in der Wiederaufnahme dieses Kunstzweiges in dieser Periode und in seiner immer wachsenden Ausbildung ein allmähliches Freiwerden des römischen Kunstgeistes von der Herrschaft griechischer Vorbilder und Anschauungen erkennen, welches freilich der Kunst als solcher wenig zum Heil gereichte. Ein Freiwerden und Hervortreten des römischen Kunstgeistes aber darf man in dieser Kunstrichtung erkennen Denn wenngleich die historische Kunst nicht ausschließliches Eigenthum der Römer ist, vielmehr auf griechischem Boden in der Plastik in Pergamon und in der Malerei an mehr als einer Stätte ihre eigentlichsten und höchsten Leistungen hervorbrachte, und wenngleich wir nicht verkennen dürfen, daß, wie auch schon an einer frühern Stelle dieses Buches hervorgehoben wurde, Einflüsse dieser historischen Kunst der Griechen auf Rom stattgefunden haben, so dürfen wir diese doch am wenigsten in den Triumphalreliefen suchen und zu finden glauben. Denn diese stehn vielmehr mit demjenigen, was wir von der historischen Kunst der Griechen kennen, auf dem Gebiete der Plastik den Werken der pergamenischen Schule, auf dem der Malerei jenen großen Compositionen, von denen uns in dem Alexandermosaik von Pompeji ein Beispiel



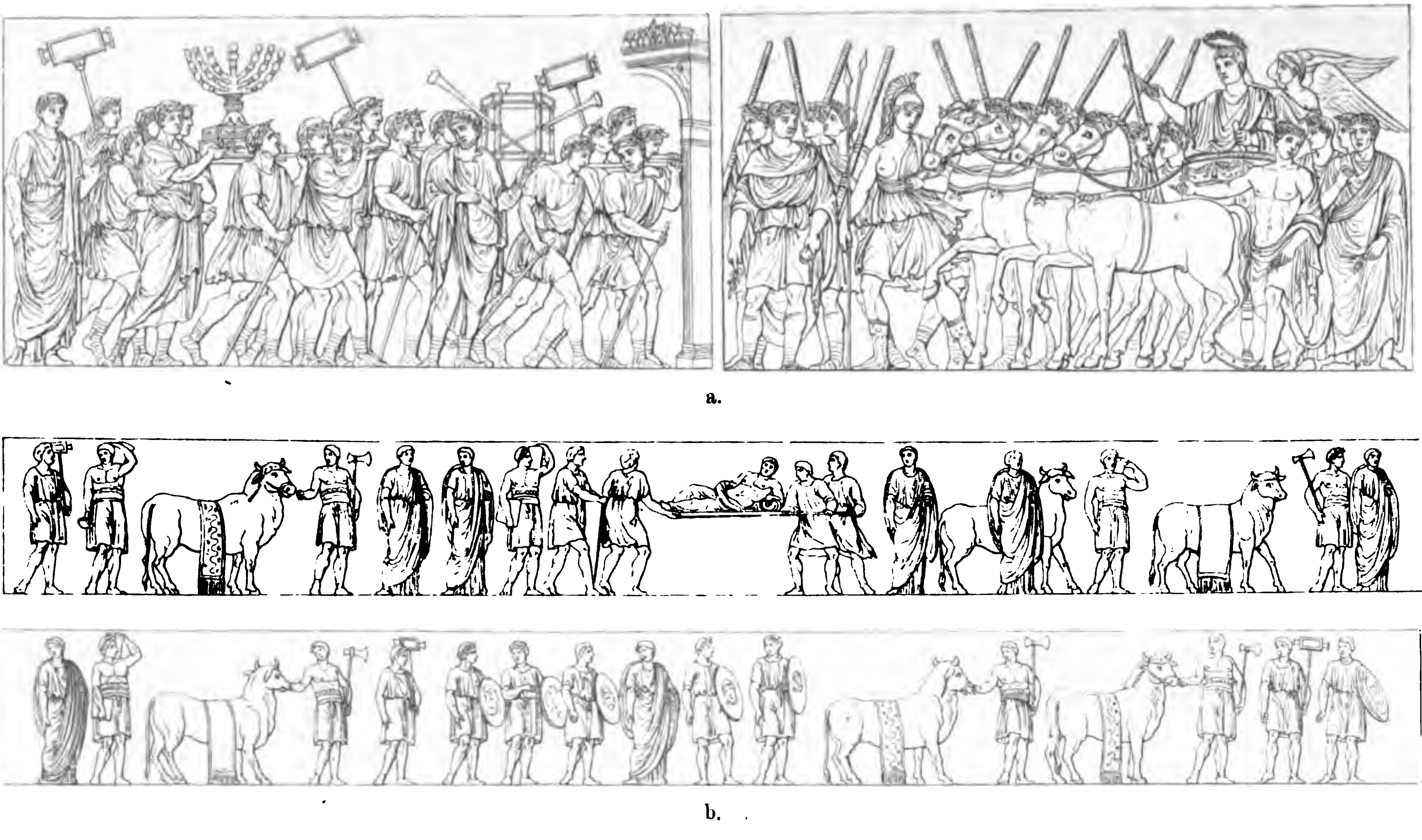
erhalten ist, im schneidendsten Gegensatze. Denn aus ihnen ist, wenn wir die sogleich etwas näher zu besprechenden größeren Reliefe vom Titusbogen ausnehmen, jegliche ideale Tendenz gewichen, und sie sind nichts Anderes, als ausgedehnte in Stein gehauene Chroniken der Feldzüge, Siege und Triumphe der Kaiser, welche sich mit den assyrischen Bilderchroniken auf eine Linie würden stellen lassen, wenn nicht die unverwüstliche Tradition der griechischen Kunst auch diese Gebilde noch mit einem Funken innern Lebens beseelte und mit einem Hauche von Schönheit verklärte, welchen man in den entsprechenden uralten asiatischen Leistungen vergebens suchen würde.

Innerhalb der Schranke dieses Gesammtcharakters sind nun die Triumphalreliefe von verschiedenem künstlerischen Werthe, was Composition und Formgebung und was das Materielle der Technik anlangt, und zwar stuft sich dieser ihr künstlerischer Werth im Wesentlichen nach Maßgabe der Chronologie ihrer Entstehung ab: je früher desto besser, je später desto schlechter in jeder Beziehung sind diese Arbeiten. Es wird keiner langen Auseinandersetzung über die ausgehobenen Probestücke bedürfen, um die Richtigkeit dieses Satzes darzuthun.

In gewissem Sinne nehmen in dieser Reihe die Relieffragmente von dem im Jahre 51—52 errichteten Triumphbogen des Claudius, welche jetzt in der Villa Borghese aufbewahrt werden [132]), eine Sonderstellung ein, in so fern sie keine bestimmte historische Handlung darstellen, sondern nur den Kaiser, seine Officiere, Standartenträger und Soldaten in dicht zusammengedrängten Gruppen zeigen, welche, ohne von sonderlich vorzüglicher Arbeit zu sein, durch eine gewisse herbe und prosaische Alterthümlichkeit in der Zeichnung bemerkenswerth sind und im Reliefstil, wie schon früher (oben S. 257) bemerkt, parallel der bereits im kleinern Friese von Pergamon erreichten Entwickelungsstufe, eine Composition in zwei auf einander gelegten Figurenschichten in Hoch- und Flachrelief, aber noch keine eigentlich malerische Vertiefung und Verkürzung zeigen.

Eine weitergehend malerische Behandlung zeigen die größeren Reliefe vom Triumphbogen des Titus, von denen Fig. 156 a eine wenigstens zur Verständigung über den Gegenstand ausreichende Skizze giebt, während sie in vorzüglichster Weise bei Philippi (Anm. 131) Taf. 2 und 3 publicirt sind.

Der Triumphbogen des Titus, errichtet im Jahre 81 n. Chr. (im Todesjahre des Kaisers) zur Verherrlichung der Eroberung Jerusalems (im Jahre 70) und in seinen Bildwerken auf diese Begebenheit und die Apotheose des Titus bezüglich, ist mit folgenden Reliefen verziert: erstens einem schmalen Friese, welcher unter der Attike die beiden Façaden des Bauwerkes schmückt, und von dem unter Fig. 156 b eine Probe von der Vorderseite mitgetheilt ist, zweitens mit zwei größeren Reliefen an den inneren Wänden des Thorbogens selbst, Fig. 156 a und drittens mit einem Relief in der Mitte der Wölbung, welches den von einem Adler als Divus (nach dem Tode apotheosirten) emporgetragenen Kaiser zeigt. Der Fries (b) stellt den mit dem Triumphzuge des Kaisers über Judaea verbundenen Opferzug dar; Rinder, geschmückt mit Wollenbinden (infulae) an den Hörnern und einem breiten Schmuckstück über dem Rücken, werden von Opferschlächtern geführt, von Priestern und Opferdienern mit Geräthen begleitet, dazwischen Krieger des siegreichen Heeres mit Schilden und Feldzeichen, im Übrigen in Friedenstracht. Als ein Schaustück wird in diesem Zuge auf einer Bahre die Statue des Flußgottes von Judaea, des Jordan, eine bärtige Männergestalt, getragen. Erfindung und



a.

b.

Fig. 156. Reliefe vom Triumphbogen des Titus.

Composition dieses Reliefs sind gleichmäßig geistlos, dürftig und unbedeutend; man vergleiche mit diesem Aufzug von Opferthieren denjenigen vom Cellafriese des Parthenon, um sich des durch kein Wort auszudrückenden Abstandes in den Leistungen der Periode des Phidias und derjenigen der römischen Kaiser bewußt zu werden. Auch von den Gesetzen der Raumerfüllung hat der Künstler des Frieses am Bogen des Titus kaum eine Ahnung gehabt, die Composition ist leer und kalt, und die für den Fries bezeichnende, aus seinem Wesen fließende Tendenz des Fortstrebens im Sinne der Längendimension ist durch die in ziemlich regelmäßigen Intervallen einzeln aufmarschirenden Figuren beinahe aufgehoben und vernichtet. Die Formgebung kann nur auf das Prädicat der Correctheit Anspruch machen. Ungleich höher stehn die beiden unter a. abgebildeten Darstellungen von den inneren Wänden des Thorbogens, bei welchen die wesentlich nach malerischen Principien angeordnete Composition hauptsächlich durch ein zu starkes Zusammendrängen der Figuren der Übersichtlichkeit und Klarheit schadet und ein den Gesetzen des Reliefstils widersprechendes Gewirre von Linien hervorbringt. Lebendigkeit, Frische und eine gewisse, namentlich gegenüber der nüchternen Dürftigkeit des Frieses wohlthuende Fülle läßt sich dagegen der Composition nicht absprechen, und die Formgebung ist, ohne besonders sorgfältig auf Einzelheiten einzugehn, tüchtig und elegant und von unverkennbar bedeutender decorativer Wirkung. Den Gegenstand anlangend sehn wir rechts den Kaiser auf dem Triumphwagen, dessen Rosse von der Göttin Roma geführt werden, von der Victoria bekränzt, umgeben von zwölf Lictoren und von Bürgern theils in der Friedenstracht, theils in der des Krieges, mit Lorbeerkränzen und Zweigen in den Händen. Das Relief links zeigt einen Theil des Triumphzuges mit den Hauptschaustücken aus der Beute des zerstörten Jerusalems, dem Tisch mit den Schaubroden und dem siebenarmigen Leuchter aus dem Tempel Jehovahs, welche von Trägern auf Bahren dahingetragen werden, umgeben von Kriegern in der Friedenstracht mit Feldzeichen und Zweigen in den Händen.

Der Gleichartigkeit des Gegenstandes wegen mögen mit einstweiliger Übergehung einiger Reliefe von Bauwerken andern Charakters, welche in chronologischer Folge den Triumphalreliefen voran hätten besprochen werden müssen, zunächst die Reliefe von der bekannten und berühmten, in der Napoleonssäule auf dem Vendômeplatz nachgeahmten Säule des Trajan folgen. Diese Säule bildete den Mittelpunkt des unter Trajan von dem griechischen Architekten Apollodoros erbauten Forum Traianum, welches in seiner großartigen Prächtigkeit für den bewunderungswürdigsten und schönsten Bau des ganzen mit monumentaler Architektur erfüllten Rom galt. Sie wurde vom Senat und Volke Roms im Jahre 113 n. Chr. errichtet zum Andenken an den glücklichen Feldzug des Kaisers gegen die Parther und war bestimmt, die Erzstatue desselben, welche bekanntlich jetzt durch diejenige des Apostels Petrus ersetzt ist, zu tragen, während die Basis als Grabkammer des Kaisers dienen sollte und als solche auch benutzt worden ist. Die ganze allerdings pompöse aber keineswegs geschmackvolle Idee dieser Monumentalform, über deren originell römische Erfindung oder Abstammung aus Alexandria, sich streiten läßt [133]), scheint in den hier in Frage kommenden Maßen in Rom in der Trajanssäule zum ersten Male zur Anwendung gekommen zu sein, während Statuen auf niedrigen Säulen schon im Anfange des 5. Jahrhunderts der Stadt nachweisbar sind, wie um dieselbe Zeit, wenn nicht früher, in Griechenland. Diese



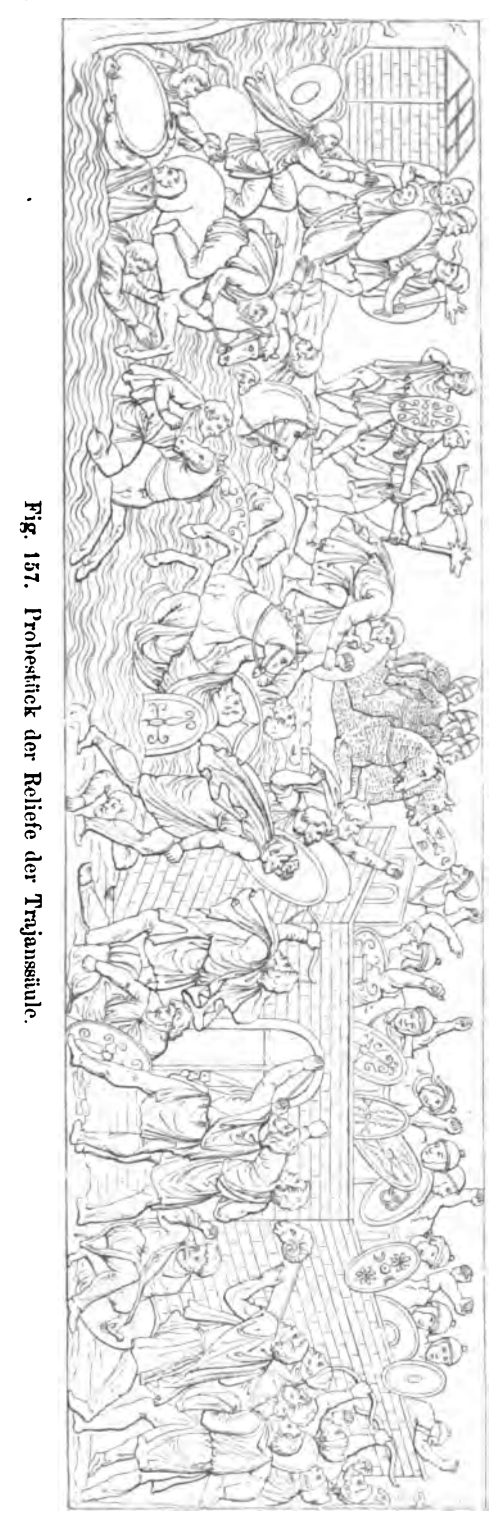


Fig. 157. Probestück der Reliefe der Trajanssäule.

Säule, welche mit Sockel, Piedestal und Capitell die Gesammthöhe von 106 Fuß hat, ist aus weißem Marmor erbaut, der 90 Fuß hohe, unten 12, oben 10½ Fuß im Durchmesser dicke Schaft, welcher hohl ist, und durch den eine Wendeltreppe von 185 Stufen bis auf die Plattform des Capitells führt, besteht aus 23 Marmortrommeln von 2¼ Fuß Dicke der Wandung, welche mit der äußersten Genauigkeit auf einander gefügt sind, und um welche sich spiralförmig das nach oben an Breite zunehmende, also der optischen Verkleinerung durch die Entfernung entgegenwirkende Reliefband windet [134]), welches uns hier zumeist oder ausschließlich zu beschäftigen hat, da die reichcomponirten, größtentheils aus parthischen und sarmatischen Waffentropaeen bestehenden Ornamentreliefe des Piedestals bei aller Meisterlichkeit in ihrer Darstellung von verhältnißmäßig geringerer Wichtigkeit sind.

Die Mittheilung einer Probe der Reliefe vom Schafte der Säule unter Fig. 157 macht eine eingehende Beschreibung dieser Reliefe in ihrer Gesammtheit unnöthig. Das Probestück vergegenwärtigt ein römisches Castell am Ufer eines Flusses, der Donau oder der Theiß, welches von dacischen Truppen berannt und mit Pfeilen, Schleudern und einem Sturmbock (Widder) angegriffen, von den Römern mit Speeren und Steinwürfen vertheidigt wird. Ein Theil der Dacier, welcher zu Pferde über den Fluß zu setzen sucht, um die Belagerungstruppen zu verstärken, leidet in dem angeschwollenen Wasser große Bedrängniß, obgleich man ihm vom Ufer aus Beistand zu leisten sucht. Hier erkennt man auch ein paar drachenförmige Feldzeichen der Dacier und einen Trupp sarmatischer Reiter — Mann und Roß mit einem Schuppenpanzer bedeckt — welcher zu heftigem

Angriff auf das römische Castell ansprengt. Die Bäume an den beiden Seiten dieser Scenen grenzen die Darstellung von der zunächst vorhergehenden und folgenden ab. — In 114 Compositionen, wie die hier mitgetheilte, welche mehr als 2500 einzelne Figuren umfassen, stellt das spiralförmige Reliefband der Trajanssäule den ganzen Feldzug des Kaisers in allen seinen wechselvollen Scenen dar, Märsche, Flußübergänge, Brückenbauten, Errichtungen von Lagern, Magazinen, Castellen, Verproviantirungen des Heeres zu Schiffe, Kämpfe, Städtebelagerungen, Bestürmungen, Plünderungen und Anzündungen fester Plätze, Gerichtssitzungen des Kaisers, Einbringung von Gefangenen und deren Hinrichtung, oder die Begnadigung Anderer, die sich unterworfen haben, und was dergleichen mehr ist, besonders häufig aber die Verrichtungen und Thaten des Kaisers selbst, der sein Heer anredend, dasselbe zum Kampfe führend, Gefangene verhörend, Verhandlungen mit Abgesandten pflegend, Opfer darbringend, die Frauen der Überwundenen schützend, mehr als funfzig Mal wiederholt ist.

Wenden wir uns von dem Gegenstande zu dem künstlerischen Charakter dieser Darstellungen, so muß allem Weiteren voran der historische Realismus als das Bestimmende und Entscheidende hervorgehoben werden, ein Realismus, welchem es ungleich mehr um die Fülle der mit erstaunlicher Mannigfaltigkeit aufgefaßten thatsächlichen Motive und Einzelzüge der Begebenheit als um eine künstlerisch schöne Composition und Abrundung des Bildes als eines solchen zu thun ist. In diesen Reliefen ist die Thatsache maßgebend, und das ganze Bestreben geht dahin, diese Thatsache möglichst klar und möglichst treu zur Anschauung zu bringen. Alle Vorzüge und Mängel dieser Reliefe sind nichts als die einfachen und natürlichen Consequenzen dieses realistischen Princips, die Vorzüge, welche freilich mehr der historischen und antiquarischen Bedeutung dieser marmornen Chronik als der künstlerischen Seite der Darstellung anheimfallen, und die Mängel, welche sich im Gegensatze dazu im Künstlerischen offenbaren. Niemand wird diesen Reliefen absprechen, daß sie in Hinsicht auf viele Einzelheiten der römischen Kriegführung von der größten Wichtigkeit und von dem hervorragendsten Interesse sind, Niemand wird ihnen auch eine nicht zu unterschätzende ethnographische Bedeutung abstreiten, aber dadurch werden sie nicht zu Kunstwerken, die als solche auf eine hervorragende Stellung Anspruch hätten. Fast Alles, was ihnen diesen Anspruch geben könnte, das geistig freie Erfassen des Gegenstandes, seine Gestaltung nach den Principien und innerhalb der Grenzen der Reliefcomposition, die richtige Erkenntniß und Verwendung der Mittel, welche der Kunst zu Gebote stehn, geht den Reliefen der Trajanssäule ab, und das Einzige, wodurch dieselben sich als eines wenigstens bedingten Lobes würdig erweisen, ist der unermüdliche Fleiß in der Herstellung dieser tausend und aber tausend Figuren, die bedeutende Mannigfaltigkeit in der Composition der Handlungen und Stellungen derselben, eine gewisse Frische in der Vergegenwärtigung der Situationen im Ganzen wie im Einzelnen, und endlich eine ziemlich allgemeine, wenngleich nüchterne Correctheit in der Formgebung, welche sich in Einzelheiten, z. B. in den Köpfen bis zu lebendigstem Ausdruck und selbst bis zu überraschender Schönheit der Form zu steigern vermag. Mögen dies Vorzüge von nur relativem Werthe sein, es sind Vorzüge, welche für die fortdauernde Überlieferung nicht nur einer gediegenen Technik, sondern auch eines reichen Capitals formaler Schönheit Zeugniß ablegen, und welche diese Arbeiten nicht unbeträchtlich von den dem Gegenstande und dem

künstlerischen Charakter nach verwandten Leistungen der nächstfolgenden Zeiten unterscheiden. Wesentlich dasselbe gilt von den plastischen Arbeiten an anderen Bauwerken Trajans, zunächst und besonders von den Reliefen von einem Triumphbogen dieses Kaisers an der via Appia, welcher wahrscheinlich im 4. Jahrhundert abgebrochen worden ist, während seine Reliefe nebst vielfachen Architekturstücken hauptsächlich zum Aufbau und zur Ausschmückung des Triumphbogens Constantins nach dessen Siege über Maxentius (312 n. Chr.) verwendet worden sind. Sicher von dem genannten Bauwerke Trajans stammen acht größere oblonge Reliefplatten, welche in die Attike des Constantinsbogens, und acht Reliefe in Medaillonform, welche über dessen Nebeneingängen paarweise eingelassen sind. Die ersteren haben Scenen aus der öffentlichen Wirksamkeit des Kaisers zum Gegenstande: die Einsetzung eines Vasallenkönigs, ein Gefangenenverhör, eine Ansprache an das Heer, ein Staatsopfer, den Einzug Trajans in Rom, die Einweihung der Via Traiana u. s. w.; die Medaillons zeigen größtentheils Scenen des Privatlebens des Kaisers, namentlich mehre Opfer (unter ihnen das oben S. 13, Fig. 97 theilweise mitgetheilte vor dem vermutheten Ares des Skopas) und Jagden, während ihrer zwei die allegorischen Darstellungen des Morgens und Abends enthalten. Daneben finden wir sodann noch am Constantinsbogen eine große ursprünglich zusammengehörende, aber bei der spätern Verwendung in vier Platten zertheilte Reliefcomposition, welche sich auf die dacischen Kriege und Siege Trajans bezieht, deren Herkunft aber von dem Triumphbogen desselben wenigstens nicht ganz sicher ist. Diese Composition, welche mit dem siegreichen Einzuge des von der Göttin Roma geleiteten, von der Victoria bekränzten Kaisers beginnt und sich in der ununterbrochenen Darstellung von verschiedenen Kampfscenen, namentlich von Reiterkämpfen fortsetzt, und von der Fig. 158 eine Probe bietet, dürfte leicht das Vorzüglichste sein, was gleichzeitig in Relief hervorgebracht wurde, und verdient den Vorzug auch vor den nüchterneren Darstellungen an der Trajanssäule. Die Fehler der Überladung mit Figuren, welche ein vollständiges Gewirre von Linien und Formen hervorbringen, der mangelhaft beobachteten Gesetze der Raumdimensionen, den Mangel eines freien künstlerischen Durchdringens und Erfassens des Gegenstandes, der auch hier überwiegend nach sachlichen Interessen gestaltet ist, den gesammten pragmatischen Realismus im Compositionsprincip theilt freilich auch dies Relief mit denjenigen von der Säule und den soeben erwähnten vom Triumphbogen, aber nicht allein in der kräftigen Frische, Energie und fast durchgängigen Schönheit der Formgebung, sondern auch in der gelungenen Herausbildung des pathetischen Ausdrucks in den handelnden Personen und in der Wahrung psychologisch interessanter Motive, welche in den Reliefen der Säule mehr einzeln, z. B. in flehenden und Gnade findenden Weibern und Kindern hervortritt, steht dies Relief über denen von der Säule, während die vorstehend verzeichneten vom Triumphbogen sich ihm in den Vorzügen der Formgebung, wenngleich nicht in Betreff des Interesses der Composition zunächst an die Seite stellen. Zum Triumphbogen des Trajan gehörten endlich auch noch die ebenfalls an denjenigen Constantins übertragenen Statuen gefangener Barbaren, welche in nicht wenigen Statuen unserer Museen, deren Herkunft nicht oder nicht sicher bekannt ist, ihre Analogien finden, und von denen viele, wie diejenigen vom Trajansbogen, auf das Lob guter und effectvoller Decorationssculpturen vollen Anspruch haben, ihrem Zwecke folglich durchaus entsprechen, während von einer höhern künstlerischen



Bedeutung, von jener geistig freien Auffassung und Durchdringung des fremdnationalen Typus, welcher uns aus der sogenannten Thusnelda in Florenz (oben S. 229 u. 434) entgegenleuchtet, bei keiner einzigen dieser Arbeiten die Rede sein kann.

Nur im Vorbeigehn können noch einige Reliefe erwähnt werden, welche aus Trajans Zeit stammen, deren Zugehörigkeit zu einem bestimmten Gebäude dieses Kaisers, wie die Basilica Ulpia, jedoch nicht erwiesen ist. In den Kreis der historischen Bildwerke gehören namentlich einige große Reliefplatten in der Villa Borghese, welche den Feldherrn von Kriegern mit Waffen und Feldzeichen umgeben darstellen [135]), während andere Fragmente von geringem Umfange, namentlich die Relieffiguren zweier irrig auf Personen der vergilischen Aeneïde bezogenen Faustkämpfer, eines alten und eines jungen, mit den Schlagriemen um die Hände, welche sich im Museum des Lateran befinden [136]) und deren Herkunft zweifelhaft ist, jedenfalls einem andern, mit Sicherheit nicht mehr bestimmbaren Kreise von Gegenständen angehören.

Als eine letzte dieser Periode eigenthümliche oder wenigstens in ihr zur vollen Entwickelung gelangte Erscheinungsform der Plastik ist hier endlich die architektonische Ornamentsculptur im engern Sinne zu erwähnen, von deren Entwickelung in den früheren Perioden zu reden keine Veranlassung war. Denn so reich und mannigfaltig die architektonische Ornamentik in Griechenland auch erscheint, so bleibt



Fig. 158. Probe eines großen historischen Reliefs aus Trajans Zeit.

sie doch immer der Architektonik dienstbar, ordnet sie sich den von der Architektur geschaffenen Grundformen ein und unter, leitet sie die Principien ihrer Formen aus der Bedeutung und dem Wesen der architektonischen Glieder ab, welche sie zu schmücken und deren Kernschema sie zur höhern künstlerischen Erscheinung zu bringen hat. So wie aber ein Hauptcharakter der römischen Architektur in dem Streben nach Glanz und Pracht gefunden werden muß, so bildet sie auch die decorative Ornamentik zu überwuchernder Fülle aus und verbindet sich mit der Plastik zur Herstellung eines Ganzen, in dem das Ornament nicht mehr allein als schmückendes Beiwerk, sondern als integrirender Theil, ja sogar als dasjenige sich geltend macht, um dessentwillen die Architektur vorhanden zu sein scheint. Die Ausbildung dessen, was wir die Arabeske zu nennen pflegen, die Aufnahme rein plastischer Formen bis hinauf zu ganzen menschlichen Gestalten und Gruppen menschlicher Gestalten in die Darstellung architektonischer Glieder wie Capitelle und Kragsteine, die Ornamentirung von Säulenbasen, Piedestalen, Bogenzwickeln, Wölbungen, Decken u. s. w. mit plastischen Bildungen, die Bedeckung ganzer Wandflächen mit ausgedehnten, gemäldeartigen Reliefcompositionen, wie sie uns an den Triumphbögen und in den „Reliefbildern" (Anm. 130) entgegentritt, die vollständige Umkleidung architektonischer Körper mit plastischem Bildwerk wie bei den Triumphsäulen mit ihren Reliefbändern, die vielfache Ersetzung architektonischer Hauptglieder, wie Säule und Pfeiler, durch menschliche Gestalten, welche in früherer Zeit immer nur einzeln in Anwendung kam, wie z. B. an den Triumphbögen, dies Alles gehört wesentlich und seiner eigentlichen Entwickelung nach der griechisch-römischen Kunst dieser Periode an und verleiht der Ornamentalsculptur eine Ausdehnung und Bedeutsamkeit, welche sie in keiner frühern Epoche gehabt hat, die aber zur gerechten Würdigung mancher plastischen Arbeit dieser Zeit, die gelöst aus ihrem Zusammenhange mit der Architektur auf uns gekommen ist, erkannt und wohl erwogen werden muß.

Am Ende einer mehr andeutenden als ausführenden Darstellung der griechisch-römischen Plastik bis zur Zeit Hadrians angelangt, möge noch ein Blick auf die zuletzt durchmessene Wegstrecke durch die Periode der Nachblüthe der griechischen Kunst unter römischer Herrschaft geworfen werden. Die Berechtigung und die Verpflichtung, die Darstellung der Geschichte der griechischen Plastik bis in die Zeit des Hadrian auszudehnen, liegt nicht sowohl in dem Umstande, daß die Künstler, denen wir die Werke dieser Periode verdanken, ihrer überwiegenden Mehrzahl nach Griechen, zum Theil griechische Sclaven oder Freigelassene waren, denn nicht die Herkunft eines Künstlers bestimmt seine Stellung in der Kunstgeschichte, wie denn z. B. Niemand danach fragen wird, ob die Verfertiger der echt römischen Triumphalreliefe geborene Griechen oder Römer waren, oder welcher Nation sie sonst angehörten. Die geschichtliche Stellung und Bedeutung eines Künstlers hangt ab von dem Charakter der von ihm hergestellten Arbeiten. Hätten die Römer eine eigene, eigenthümliche und zu selbständigem Leben fähige plastische Kunst besessen, und hätten sie es vermocht, diese ihre eigenthümliche Kunst gegenüber den Einflüssen Griechenlands in weiterem Umfange zur Erscheinung und zur Geltung zu bringen, wie sie dieselbe in den realistisch-historischen Reliefen zur Erscheinung und zur Geltung gebracht haben, so würde es eine griechische



Kunstgeschichtschreibung wenig angehn, ob die Arbeiter, welche sie verwendeten, Griechen gewesen sind oder nicht; und auch wenn die Römer es vermocht hätten, die von ihnen angetretene Erbschaft der griechischen Kunst zur Vervollkommnung einer auf nationalen Principien beruhenden Kunstübung zu verwerthen, so würde die Geschichtschreibung der griechischen Kunst es nur in sehr bedingtem Maße mit dem zu thun haben, was in Rom an Kunstwerken hervorgebracht worden ist. Nun hat aber die vorstehende Übersicht über die Monumente dieser Periode grade das Gegentheil gelehrt; sie hat gezeigt, daß nicht allein die namhaften Künstler in Rom fast ausschließlich Griechen waren, und daß alle hervorragendsten Werke der zuletzt besprochenen Periode durch und durch griechisch sind, sondern daß, wie fast die gesammte Bildung, und wie die Litteratur so auch die Kunst sich als beinahe ausschließlich griechisch, rein griechisch darstellt, daß das Wenige, was wir von eigenthümlicher römischer Kunst vorfanden, oder dasjenige, worin wir einen überwiegenden Einfluß römischer Kunstprincipien wahrnehmen, sicht nicht in ununterbrochener Folge aus dem in früheren Epochen Vorhandenen fortsetzt, sondern daß es sich langsam und allmählich dem herrschenden und bestimmenden Griechenthum gegenüber erhebt. Und auch dann bleibt die römische Kunst für alle Zeit auf einen kleinen Kreis, hauptsächlich auf denjenigen des Ornamentalen und der historischen Darstellungen beschränkt. Denn wenn man auch in den Porträtbildungen einen bestimmenden Einfluß römischen Nationalgeistes und römischer Kunstanschauung in keiner Weise verkennen darf, so darf doch andererseits eben so wenig übersehn werden, daß die griechische Kunst der römischen Porträtbildnerei eine Reihe von Vorbildern geliefert hat, ohne welche gewisse Classen römischer Porträtstatuen, namentlich die idealisirenden, vom Costüm und, wenigstens theilweise, auch von der Auffassung der Wirklichkeit abweichenden, schwerlich jemals erwachsen wären, ganz abgesehn davon, daß wir nicht genau zu ermessen vermögen, einen wie starken Einfluß auf die realistische Porträtbildnerei Roms nicht allein diejenige des Lysistratos (oben S. 129 ff.) und seiner Nachfolger (denn er hatte nach Plinius' Zeugniß solche) gehabt haben mag, sondern auch in welchem Maße die Kunst der hellenistischen Periode auf diesem Gebiete wie auf anderen der römischen Kunst vorgearbeitet hat. Ja selbst für den Pomp der Statuen auf Viergespannen brauchte man nur die Werke eines Lysippos, Euphranor und Anderer nachzuahmen. Wenn aber die wenigen Schöpfungen der echt römischen Kunst in die Betrachtung mit aufgenommen worden sind, so geschah das, um eben den engen Kreis zu bezeichnen, den die römische Kunst erfüllt, und um es desto fühlbarer zu machen, daß Alles, was außerhalb dieses engen Kreises liegt, entweder gradezu griechisch oder vom Griechischen mehr oder weniger abhängig sei. Auf die gesammte griechische Kunst in Rom hat Rom selbst nur den einen, freilich weitreichenden Einfluß ausgeübt, sie dienstbar zu machen, ihr die freie Selbstbestimmung, den Selbstzweck zu rauben und ihr damit die Möglichkeit originaler Schöpfung und neuer Production abzuschneiden.

Endlich aber möge noch mit einigen Bemerkungen auf jene Lehre von dem gleichen Bestande der Kunst bis in die Zeiten Hadrians zurückgekommen werden, welche angesichts der hohen Vortrefflichkeit vieler Werke der späteren Perioden wieder mehr Boden zu gewinnen beginnt. Schwerlich mit Recht. Denn erstens stehn ihr die Urteile der Zeitgenossen der Kunst wenigstens dieser letzten Periode über die Leistungen der gleichzeitigen Plastik entschieden entgegen. Diese Ur-



teile, welche in nicht ganz geringer Zahl vorliegen, beginnen mit dem Ausspruche des Plinius über die Künstler der 156. Olympiade: sie seien freilich tüchtig aber stehen weit unter (longe infra praedictos) den großen Meistern der früheren Jahrhunderte, und schließen ab etwa mit jener verächtlichen Erwähnung der „Kunstwerke unserer Tage“ bei dem grade im Zeitalter Hadrians und der Antonine lebenden Pausanias; vollkommen einstimmig aber sind sie darin, daß die Kunst der römisch-griechischen Periode sich mit derjenigen der früheren Zeiten in keinem Betracht vergleichen lasse. Zweitens aber sei darauf verwiesen, daß die Lehre vom gleichen Bestande der Kunst bis auf Hadrian überhaupt nur dadurch möglich wurde, daß man einerseits Werke wie den Laokoon als Producte der römischen Kaiserzeit betrachtete, und daß man andererseits über Werke, wie den Torso vom Belvedere, den Borghesischen Heros und andere trotz aller ihrer technischen und formalen Vortrefflichkeit zu günstig urteilte. Es ist seines Ortes versucht worden, dieselben allseitig gerecht zu beurteilen, aber wenn sie hier noch einmal in ihrer ganzen Vortrefflichkeit, ja unter den auf uns gekommenen Antiken als Werke ersten Ranges anerkannt werden, als, worüber Alle einig sind, die höchsten Leistungen der griechischen Kunst der späten Zeit, so sollte man sich, ehe man den Satz ausspricht, in eben diesen ihren höchsten Leistungen stehe die Kunst zur Zeit der römischen Kaiser auf derselben Höhe mit der Kunst zwischen Perikles und Alexander, doch besinnen, daß wir von den höchsten Leistungen der Blüthezeit der griechischen Plastik kaum mehr als eine Probe in dem Hermes des Praxiteles besitzen, den, obgleich er durchaus nicht zu den berühmtesten Werken des Meisters gehört, doch so leicht Niemand mit den späten Werken, unter denen sich seine Nachahmung befindet, auf dieselbe Stufe stellen wird. Im Übrigen sind wir für die beiden eigentlichen Blütheperioden der griechischen Kunst hauptsächlich auf die architektonischen Sculpturen beschränkt, die bei den Alten kaum beachtet wurden, oder auf Nachbildungen, welche im Verlauf unserer Darstellung als Mittel zur Vergegenwärtigung der Erfindung der Composition der großen Meister erwähnt und benutzt worden sind, während ihre Benutzung zur Vergegenwärtigung des Stiles und der technischen Leistung dieser Meister abgelehnt wurde und abgelehnt werden muß. Und wie weit müssen selbst gegen diese, nicht einmal mit voller Sicherheit oder nicht direct auf die großen Meister zurückführbaren Werke die höchsten Leistungen der griechisch-römischen Zeit in Hinsicht auf Geist und Erfindung zurückstehn, auf welche es doch bei der Beurteilung eines Kunstwerkes eben so wohl ankommt wie auf formale Schönheit und technische Meisterlichkeit. Mag es wahr sein und das soll nicht bestritten werden und ist seines Ortes anerkannt worden, daß die technische Meisterschaft nicht allein an den großen Werken der Diadochenperiode, sondern auch an den schönsten Arbeiten der römischen Renaissanceperiode derjenigen der Blüthezeiten nicht oder kaum nachsteht, Geist und Erfindung, die eigentliche schöpferische Kraft hat nicht erst in der griechisch-römischen Periode, wo sie so gut wie ganz zurücktritt, sondern schon in der hellenistischen Zeit gegenüber den vorhergegangenen Jahrhunderten sichtlich zu ermatten begonnen. Wenn dem aber so ist, so frage man sich doch, wie wir über das Verhältniß der Epochen urteilen würden, wenn wir die von den Alten am meisten bewunderten Originalschöpfungen eines Phidias, Polyklet, Praxiteles, Skopas und Lysippos mit den Werken der neuattischen und kleinasiatischen Künstler der römischen ja selbst der hellenistischen

Zeit vergleichen könnten. Wahrhaftig, die Meisterwerke dieser späten, namentlich der römischen Zeit sollen wir als Stützpunkte benutzen, um unsere Phantasie zu einem ahnungsvollen Anschaun der uns verlorenen größern Herrlichkeit der Schöpfungen aus der Blüthezeit ihrer Vorbilder und Muster zu steigern; das ist ein historisches Verfahren, aber nicht das andere, das Beste, das wir haben, sofort auch für das Beste aller Zeiten zu erklären und den schriftlichen Zeugnissen eben so sehr wie aller Vernunft und Philosophie entgegen zu behaupten, die griechische Kunst habe sich durch Jahrhunderte hindurch in gleicher Vortrefflichkeit erhalten, während das gesammte Griechenthum von Stufe zu Stufe sank und in den traurigen Verfall gerieth, in welchem es der Gegenstand der Verachtung des rauhen Siegers wurde, der gleichwohl sich selbst von der Macht der aus der Blüthezeit Griechenlands stammenden Civilisation für besiegt erklärte.

Anmerkungen zum sechsten Buch.

1) [S. 361.] Siehe Müllers Handbuch § 181. Als ein für die Geschichte griechischer Einflüsse auf die bildende Kunst Italiens im höchsten Grade wichtiges Monument gilt mit Recht die berühmte Ficoronische Cista des Collegio Romano (Müller, Handb. § 173, 3) mit der Inschrift: Novios Plautios med Romai fecid. Dindia Macolnia fileai dedid, aus der sich als Entstehungszeit des Kunstwerkes das Ende des fünften oder der Anfang des sechsten Jahrhunderts der Stadt Rom ergiebt (s. Jahn, die ficoron. Cista, Leipzig 1852, S. 42 ff.). Die kunstgeschichtliche Bedeutsamkeit des Monumentes verliert auch dann nicht, wenn man die Ungewißheit darüber zugesteht, ob Plautius der Künstler der Zeichnung am Bauche des Geräths oder der Verfertiger der Deckelgruppe und der Füße ist, eine Ungewißheit, die sich schwerlich jemals wird heben lassen; aber sei es darum wie es sei, die Thatsache, daß in der bezeichneten Periode zwei durchaus verschiedene Richtungen der Kunst in Italien um die Herrschaft stritten, eine griechische, welche in der Zeichnung, und eine durchaus nationale, welche in der Deckelgruppe und in den Füßen vertreten ist, diese Thatsache bleibt bestehn und findet ihre vollkommene Parallele in etruskischen Kunstwerken, was namentlich durch neuere Ausgrabungen in das hellste Licht gesetzt wird. Siehe Arch. Zeitung 1857, Anzeiger Nr. 108, S. 113*.

2) [S. 361.] Über die Plünderungen Griechenlands und die Wegführung seiner Kunstwerke nach Rom handeln Völkel: Über die Wegführung der alten Kunstwerke aus den eroberten Ländern nach Rom, 1798, minder genau Sickler: Geschichte der Wegnahme vorzügl. Kunstwerke u. s. w., 1803, am besten F. C. Petersen in seiner Einleitung in das Studium der Archäologie, a. d. Dänischen v. Friedrichsen, 1829, S. 28 ff., dem ich hauptsächlich gefolgt bin. Die neueste hier einschlagende Schrift ist: L. Urlichs, Griech. Statuen im republican. Rom. Dreizehntes Progr. des Wagnerschen Kunstinstituts in Würzburg; 1880, in welcher die im Übrigen bekannten Thatsachen, jedoch nicht ohne manche Berichtigung im Einzelnen, anders als in früheren Schriften gruppirt sind, indem die Aufstellungsorte der griechischen Bildwerke in Rom zum Leitfaden gemacht werden.

3) [S. 362.] Vergl. A. Trendelenburg, Der Musenchor, 36. Berliner Winckelmannsprogramm, 1876 S. 12 mit der Anm. 19 und K. Lange, Das Motiv des aufgestützten Fußes u. s. w. Lpz. 1879 S. 58.

4) [S. 365.] So wird nach der sehr wahrscheinlichen Verbesserung des Textes bei Plin. H. N. 36, 13 (ex manubiis quae fecit d. Augustus anstatt et omnibus quae fecit d. A.) von



G. Löschke im dorpater Renunciationsprogramm von 1880 S. 4 zu lesen und zu erklären und danach Bd. I, S. 68 zu verbessern sein.

5) [S. 365.] Vergl. hierzu neuestens Urlichs a. a. O. (Anm. 2) S. 17 ff.

6) [S. 367.] C. F. Hermann: Über den Kunstsinn der Römer und deren Stellung in der Geschichte der alten Kunst, Göttingen 1855, gerichtet gegen und veranlaßt durch eine Schrift von Friedländer: Über den Kunstsinn der Römer in der Kaiserzeit, Königsberg 1854.

7) [S. 372.] Was wir im Einzelnen über diese Künstler wissen, ist von Brunn in seiner Künstlergeschichte I, S. 535 ff. gesammelt. Hinzuzufügen ist nur, daß sich die beiden letzten Namen (Pythias und Timokles) in m. o. w. entstellten Formen nur in den geringeren Handschriften des Plinius finden.

8) [S. 372.] Die Stelle wird mit Urlichs, D. Quellenregister des Plinius, Würzburg 1878 S. 8 zu schreiben sein: intra Octaviae vero porticus in aede (aedem Url., aede in Sillig) Junonis ipsam deam Dionysius et Polycles, aliam Venerem (außer der des Phidias § 15) eodem loco Philiscus, cetera signa Praxitelis filius (Cephisodotus s. § 24). Idem Polycles et Dionysius Timarchidis filius Jovem qui est in proxuma aede fecerunt. Das Verhältniß aber, in welchem die hier zuletzt genannten Künstler zu einander standen, hat durch die neuerdings auf Delos gefundene und von Th. Homolle in dem Bulletin de correspond. hellén. V (1881) p. 390 sqq. mit einem einsichtigen Commentar herausgegebene Inschrift an der von Dionysios, Timarchides' Sohn, und Timarchides, Polykles' Sohn gearbeiteten Ehrenstatue eines C. Ofellius Ferus (abgeb. a. a. O. pl. 12) neue Aufklärung gefunden, welche die Combinationen Brunns, Künstlergesch. I, S. 540 f. vollkommen bestätigen. Dionysios war der Sohn eines ältern Timarchides, welcher fast sicher als Bruder des Polykles, des Vaters eines jüngern Timarchides und des Timokles, gelten darf.

9) [S. 373.] So besonders Brunn, Künstlergeschichte I, S. 541.

10) [S. 373.] Über die Kunstdarstellungen der Hermaphroditen vgl. Müllers Handb. § 128, 2 und 392.

11) [S. 373.] Vergl. Müller a. a. O., Urlichs, Chrestomathia Pliniana p. 328.

12) [S. 374.] In dem verderbten Fragment des Varro bei Nonius (v. ducere und aerificium): nihil sunt musae policis vestrae quos aerifice duxti scheint nämlich die Herstellung von Polykles' Namen an der Stelle des sinnlosen policis sehr nahe zu liegen.

13) [S. 374.] Abgebildet in Müller-Wieselers Denkmälern d. a. Kunst II, Nr. 214 b.

14) [S. 375.] Vergl. Brunn, Künstlergeschichte I, S. 542.

15) [S. 375.] Vergl. m. Schriftquellen Nr. 2215 mit der Anmerkung.

16) [S. 375.] Mehr darf man nicht schließen wollen und gewiß nicht so weit gehn wie Haakh in den Verhandlungen der stuttgarter Philologenversammlung 1856, S. 158 ff. und Arch. Zeitung 1856, S. 239 f.

17) [S. 376.] Auf eine antike, jetzt wieder verlorene Restauration des Torso vom Belvedere werden außer der glatten Abarbeitung der Glutäen folgende Metallzapfen und Löcher bezogen: 1) Metallzapfen a. auf der Fläche der abgestoßenen linken Brust ziemlich in der Mitte, b. c. in der Fläche des linken Glutäus zwei, ein größerer in der Mitte, ein kleinerer nach rechts und nach links ein rund eingebohrtes Loch für einen dritten, d. eine kleine Spanne über dem os sacrum am Rückgrad auf der unverletzten Fläche, e. in der Mitte der Fläche des rechten Glutäus, f. am Felsensitze nach rechts darunter in der Fläche, g. ein kleiner auf der Höhe des rechten Hüftknochens. 2) Löcher: a. ein viereckiges auf dem rechten Schenkel, b. desgleichen außen am linken Schenkel gegen das Knie hin, $5^1/_2$ cm. tief, c—e. auf der Fläche des abgebrochenen linken Armes sind drei nicht tiefe, unregelmäßig runde Löcher, wie unfertig für Metallzapfen bestimmt. Es darf aber gegenüber den neuerdings vermehrten Erfahrungen über die ursprünglichen Stückungen an antiken Marmorwerken nicht unausgesprochen bleiben, daß alle die Ansätze, auf welche die eben verzeichneten Flächen, Stifte und Löcher hinweisen, vielleicht nicht sowohl einer Restauration als der ursprünglichen Stückung des Werkes angehören.

18) [S. 376.] Die wichtigste ältere Litteratur über den Torso vom Belvedere ist verzeichnet in Müllers Handb. § 411, Anm. 3; neuere in der Anm. zu Nr. 2214 meiner Schriftquel-

len; hinzuzufügen ist E. Petersen, Arch. Zeitung v. 1867, S. 126 ff. und Friederichs, Bausteine I, S. 396 f.

19) [S. 376.] Als eine mögliche, ja sogar nicht unwahrscheinliche Nachbildung des Epitrapezios kann die Heraklesstatuette im Britischen Museum gelten, abgeb. Ancient Marbles in the Br. Mus. X, pl. 41, Fig. 3.

20) [S. 376.] Abgeb. u. a. in Millins Galerie mythol. pl. 122, Nr. 455.

21) [S. 376.] Müller, Handb. § 411, Anm. 3, Hettner, Vorschule d. bild. Kunst u. s. w. S. 270.

22) [S. 376.] Einige weitere Gründe gegen die Annahme einer Gruppe habe ich in meinen kunstarchaeol. Vorlesungen S. 155 f. vorgetragen.

23) [S. 377.] In einem ungedruckt gebliebenen Werke des verstorbenen Bildhauers Ed. v. d. Launitz „über die Behandlung des Nackten in der Antike", aus welchem der Verf. mir brieflich Auszüge mittheilte, deren discrete Benutzung er mir gestattete, kommt dieser feine Kenner der Formen des menschlichen Körpers in seiner Besprechung des Torso mehrfach auf diesen Punkt, hebt mehrfach die „Erschlaffung oder richtiger Abspannung der Muskeln mit Ausnahme derjenigen, durch welche das gänzliche Zusammenbrechen der Figur verhindert wird", die „naturgemäße Charakterisirung selbst der Haut im Momente der Erschlaffung" hervor und sagt vom Torso im Vergleich zum s. g. Theseus von Parthenon u. A. Folgendes: „der Theseus soll einen zwar liegenden, aber nicht ausruhend ermatteten Körper, sondern einen jeden Augenblick zum Aufspringen bereiten Helden darstellen, während der Torso das Bild eines abgespannten Körpers geben wollte, in welchem Falle eine gewisse „prontezza", die im Theseus nothwendig war, beim Torso ein Fehler gewesen sein würde. Endlich durfte der Künstler des Torso seinem Bilde nicht einmal die „freschezza della carne" geben, wie sie beim Theseus nothwendig war, weil ein abgematteter oder völlig ruhender Körper diese Frische grade nicht mehr besitzt und darin eben ein großer Theil seiner Charakteristik beruht."

24) [S. 377.] Stephani, Der ausruhende Herakles, Petersb. 1854, S. 149.

25) [S. 377.] Dieser Annahme eines Stabes, bei dem man nur etwa an den Stiel der Hacke denken könnte, deren sich Herakles bei der Reinigung der Augeiasställe bediente, muß ich widersprechen; der Ansatz am linken Knie ist für jede Art von Stab, welcher nicht bis zu keulenartiger Dicke anschwillt, viel zu breit. Auch glaube ich, daß Stephani mit Unrecht läugnet, das Ende einer Keule könne hoch genug gewesen sein, um die Lage des linken Armes zu motiviren. Man vergleiche nur die Keule, auf welche sich der Farnesische Herakles (Fig. 143) mit der Achsel lehnt

26) [S. 377.] Es ist nicht unwahrscheinlich, daß in das Loch auf dem rechten Schenkel (Anm. 17) eine Stütze dieses frei schwebend gehaltenen Armes eingezapft gewesen ist.

27) [S. 378.] O. Müller, Amalthea III, S. 252 giebt die Inschrift in der Form *Ἀπολλώνιος ἐποίει*, Conze aber sagt in der Archaeol. Zeitung v. 1864, Anz. S. 239*, er habe das *ἐποίει* nicht gefunden und damit stimmt Friederichs b. Michaelis, Archaeolog. Zeitung v. 1874 S. 56 überein. Im Facsimile theilt Michaelis, Archaeol. Zeitung von 1880, S. 17, Anm. 29 die Inschrift (ohne *ἐποίει*) mit und hiernach kann es keinem Zweifel unterliegen, daß dieselbe, auch wenn sie nicht modern sein sollte, keine Künstlerinschrift ist.

28) [S. 378.] Siehe Hübner, Die ant. Bildwerke in Madrid u. s. w. S. 297 f. und die in der Anmerkung zu Nr. 2220 meiner Schriftquellen angeführte Litteratur.

29) [S. 378.] Vergl. Bursian im Litterar. Centralblatt v. 1861 S. 552 und v. 1863 S. 404, Allg. Encyclopaedie Sect. I, Bd. 82, S. 497, Note 55.

30) [S. 378.] Die ältere Litteratur über die Künstler des Namens Kleomenes siehe in Müllers Handbuch § 160 (158) und bei Brunn, Künstlergesch. I, S. 544 f.

31) [S. 378.] Vergl. Benndorf, de Anthol. Gr. epigr. quae ad artes spectant, Leipzig 1862 p. 67.

32) [S. 379.] Archaeolog. Zeitung von 1880, S. 13 ff.

33) [S. 379.] Daß damit die Combination dieser bei Plin. 36, 33 genannten Thespiaden und derjenigen hinfällig wird, von denen er 36, 39 sagt, sie haben (vor dem Brande des



Tempels unter Claudius) vor dem Tempel der Felicitas gestanden und seien erst nach diesem Brand in Pollios Besitz gekommen, dies versteht sich von selbst.

34) [S. 379.] Vergl. O. Jahn, Archaeolog. Beiträge S. 380 Note und was derselbe von Urteilen Anderer anführt, neuestens Michaelis, Archaeolog. Zeitung v. 1880 S. 17, Anm. 28.

35) [S. 379.] Daß die auf der Bildfläche zwischen den Figuren stehenden Buchstaben (s. Jahn a. a. O.) späte Kritzelei ohne Sinn sind, ist dagegen vollkommen war, vergl. auch Dütschke, Ant. Bildwerke in Oberitalien III, S. 97 f.

36) [S. 380.] Wegen der Datirung dieses Werkes vgl. die in der Anmerkung zu Nr. 2230 meiner Schriftquellen angeführte neuere Litteratur. Auf Grund der Bemerkungen in meinem dort genannten Aufsatze reihe ich Glykon mit ruhiger Überzeugung in die Folge der Künstler der neuattischen Schule der hier in Rede stehenden Periode ein.

37) [S. 380.] Den Versuch Dütschkes, Ant. Bildwerke in Oberitalien II, S. 18, die Inschrift zu retten, kann ich mit Michaelis, Archaeolog. Zeitung v. 1880 S. 17, Anm. 28 nur für verfehlt halten.

38) [S. 380.] Über Antiochos von Athen vergl. außer Brunns Künstlergesch. I, S. 550, Welcker, Alte Denkmäler I, S. 433.

39) [S. 381.] Siehe deren Verzeichniß in meinen Schriftquellen Nr. 2235—2261. Hinzugekommen ist Iason, der in hadrianischer Zeit gelebt zu haben scheint, s. Bull. d. Inst. 1869, p. 162.

40) [S. 381.] So auch Urlichs, Chrestom. Plin. p. 331, der „eine Geberde der philosophischen Erörterung, wie der Stoiker Chrysippos bei Sidonius Apollinaris epist. 9, 8“ versteht.

41) [S. 384.] Von Winckelmann (von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen § 28, Werke ed. Eiselein Bd. I, S. 256) an bis O. Müller im Handb. § 160, 4. Auch mich selbst muß ich anklagen, die Statue, ehe ich sie im Original kannte, unterschätzt zu haben, in meinen kunstarchaeol. Vorlesungen S. 105 f.

42) [S. 386.] Denn nur dies ist überhaupt möglich; so wie die Finger der Hand geschlossen sind und so wie die Hand gehalten wird, kann man auf keine Weise irgend einen Stab so durch dieselbe stecken, daß derselbe aufgerichtet das Gewand am Oberarm berührte und hielte. Alle zur Vertheidigung dieser, auch von Wieseler, Denkm. d. a. Kunst zu II[2], Nr. 318 getheilten, aber in der 3. Auflage aufgegebenen, dagegen von Fröhner, Notice de la sculpt. ant. au Musée du Louvre, Paris 1869 p. 213 sogar als bestimmte Thatsache behaupteten Ansicht Claracs von Friederichs, Bausteine I, S. 414 aufgewandte Mühe ist deshalb eben so vergeblich aufgewandt wie seine Polemik gegen mich unfruchtbar ist. Hier liegen eben Thatsachen vor, von denen sich Jeder durch einen Versuch überzeugen kann, nicht Meinungen, denen man Meinungen entgegenstellen könnte, und mit diesen Thatsachen haben wir zu rechnen.

43) [S. 386.] Abgeb. in Brauns Vorschule d. Kunstmythol. Taf. 97, Müller-Wieseler, Denkmäler d. a. Kunst II, Nr. 318. Vergl. Kekulé Ann. 1865, p. 65, der mit mir über „il trattamento biasimevole del paneggio“ völlig einig ist und den Gedanken an ein die Chlamys haltendes Kerykeion in Anm. 2 ausdrücklich abweist. Der Beutel ist auch bei dieser Statue mit Daumen und Zeigefinger ergänzt und nicht allein wie bei dem „Germanicus“ unwahrscheinlich, weil im Innern der Hand von demselben keine Reste übrig sind, sondern er ist nach Schreiber, D. ant. Bildwerke in der V. Ludovisi, Lpz. 1880, Nr. 94 deswegen positiv zu verwerfen, weil sich im Innern der Hand der bisher durch die Restauration verdeckte Rest eines bronzenen Stabes fand. Ein Kerykeion also, und zwar ein gesenktes, nicht ein aufgerichtetes, ist auch bei dem Hermes Ludovisi ganz sicher. Den Effect kann man sich durch die Bronze im brit. Museum, Müller-Wieseler, Denkm. d. a. Kunst II, Nr. 314 vergegenwärtigen.

44) [S. 387.] In den gesammelten Werken ed. Eiselein I, S. 226 ff.

45) [S. 387.] Künstlergeschichte I, S. 564 f., der ich mich in der 1. Auflage dieses Buches im Resultat durchaus angeschlossen hatte, nur daß ich das Resultat etwas anders zu motiviren suchte.

46) [S. 387.] So besonders von E. Braun in Fleckeisens Jahrbb. f. Philol. und Paedag. 1854, Bd. 69, S. 294 f.

47) [S. 387.] Mitgetheilt bei Thiersch, Epochen der bildenden Kunst u. s. w. S. 332.

48) [S. 390.] Vergl. Stephani, Der ausruhende Herakles S. 187 f., welcher die Statue „durchaus manierirt" nennt und sie bis in Hadrians Zeit herabrücken zu müssen glaubt; Schnaase, Gesch. d. bildenden Künste II, 1. Aufl. S. 300 f., 2. Aufl. S. 245, der freilich das „Gekünstelte" der übermäßigen Musculatur, die in dem Werke herrschende Manier und so zu sagen „renommistische Kraft" auf Lysippos selbst zurückführen will; Lübke, Gesch. d. Plast. S. 230; Friederichs, Bausteine I, S. 396 u. A. Nur E. Braun in Fleckeisens Jahrbb. 1854, Bd. 69, S. 295 findet auch hier Alles bewunderungswürdig.

49) [S. 393.] Vergl. die bei Schreiber, D. ant. Bildwerke in der Villa Ludovisi Nr. 114, S. 137 verzeichnete ältere Litteratur.

50) [S. 393.] Ganz genaue Angaben s. b. Schreiber a. a. O. S. 135.

51) [S. 393.] Abgeb. u. A. in den Mittheilungen des deutschen archaeol. Inst. in Athen VI (1881) Taf. 1 u. 2 mit Text von K. Lange S. 56 ff.

52) [S. 398.] Diese Künstlernamen sind vielfach verschieden gelesen und ergänzt worden, siehe Brunns Künstlergeschichte I, S. 572, zum Theil augenscheinlich unrichtig, zum Theil nicht mit so genauem Anschluß an die auf dem Stein erkennbaren Züge, wie man verlangen darf. Den ersten Namen hatte man ΑΓΑΣΙΟΥ gelesen, aber schon Letronne in der Rev. archéol. III, 390 läugnete mit Recht, daß dafür Platz sei und schlug ΑΓΑΥΟΥ vor, welche Form auch Fröhner, Inscr. du Mus. du Louvre p. 227 Nr. 125 bezeugt. Den zweiten Künstlernamen hat man noch viel verschiedener ergänzt, als Agneios, Arneios, Apneios, auch als Harmatios (Welcker, Alte Denkmäler I, S. 344 und Fröhner a. a. O.), was vielleicht das Richtige trifft. Vergl. noch Hirschfeld, Tituli statuariorum sculptorumque graecorum p. 128 No. 144. Für ganz sicher kann ich die Fröhner'schen Lesarten nicht halten, bin aber jetzt zu einer Controle außer Stande. Auf alle Fälle ist die Feststellung der Namen dieser untergeordneten Künstler von geringer Erheblichkeit.

53) [S. 398.] Vergl. zur Datirung des Reliefs des Archelaos von Priene: Brunn, Griech. Künstlergesch. I, S. 572 f.; Synopsis of the contents of the brit. Mus., Graeco-Roman sculptures 2. ed. London 1879 p. 79; Michaelis, Griech. Bilderchroniken, Lpz. 1873, S. 81, Anm. 410, Trendelenburg, Der Musenchor, 36. Berliner Winckelmannsprogramm, Berlin 1876, S. 12 f. Anm. 21.

54) [S. 398.] Eine Kunstschule in Aphrodisias nahm zuerst Winckelmann an, Gesch. d. Kunst, Buch XI, Cap. 3, § 26, vergl. Brunn, Künstlergeschichte I, S. 573.

55) [S. 399.] Die stark angewachsene Litteratur über die Statue des Agasias von Ephesos, den sogenannten „Borghesischen Fechter" siehe in meinen kunstarch. Vorlesungen S. 160, wo nur noch Göttling im Katalog des jenenser Gypsmuseums, Jena 1848, hinzuzufügen ist, der auf eine von Christodor (Anall. 2, 456) beschriebene Statue des Deïphobos verweist, so wie Friederichs, Bausteine I, S. 401 ff.

56) [S. 399.] Einen Speer giebt dem Heros irrthümlicher Weise Visconti in den Monumenti scelti Borghesiani tav. 1; man braucht nur diese Zeichnung anzusehn, um sich zu überzeugen, daß die Waffe durchaus nur ein Schwert sein kann, und daß der Held zu einem Streiche, nicht zu einem Stoße ausholt.

57) [S. 399.] Sehr verständig urteilt über diese Punkte Friederichs a. a. O., dem ich nur nicht beistimmen kann, wenn er sagt, es sei „ein Krieger oder richtiger Fechter vorgestellt", denn was das nach griechischen Vorstellungen für eine Sorte Menschen gewesen wäre, ist nicht wohl abzusehn, und an einen römischen Gladiator hat natürlich auch Friederichs nicht gedacht.

58) [S. 402.] Jean Galbert Salvage, L'anatomie du gladiateur combattant, Paris 1812, Fol.

59) [S. 404.] Die Litteratur über die sogenannte Apotheose Homers von Archelaos habe ich in meinen kunstarch. Vorll. S. 214 verzeichnet; hinzuzufügen ist eine Dissertation von A. Kortegarn, de tabula Archelai, Bonn 1862. Im Übrigen vergl. die in Anm. 53 genannten Schriften.



60) [S. 407.] Über die Formgebung und die Technik in dem Reliefe des Archelaos urteilt, um von E. Brauns phrasenhaften Declamationen ganz zu schweigen, von Neueren auch Brunn, Künstlergesch. I, S. 590 f. durchaus verschieden; nach sehr genauem Studium des Originals im britischen Museum, dessen Autopsie Brunn damals noch abging, kann ich jedoch demjenigen, was er in technischer und formeller Hinsicht über das Kunstwerk sagt, fast in keinem Punkte beistimmen.

61) [S. 408.] Die richtige Ansicht über die Kentauren des Aristeas und Papias stellt Wieseler auf in den von ihm fortgesetzten Denkmälern der Alten Kunst von O. Müller zu Nr. 597 und 598; die abweichende Auffassung dieser Composition bei Brunn, Künstlergeschichte I, S. 593, beruht auf dem thatsächlichen Irrthum, als habe der jüngere Kentaur nicht ebenfalls einen Eros getragen. Auch mit Friederichs', Bausteine I, S. 531 Auffassung, der jüngere Kentaur eile triumphirend heran, sich an der Noth seines Gefährten weidend, ohne freilich zu ahnen, daß ihn ebenfalls schon ein solcher kleiner Peiniger reite, kann ich mich nicht einverstanden erklären.

62) [S. 409.] Auf die Ähnlichkeit des ältern Kentauren mit dem Laokoon macht schon Visconti aufmerksam Mus. Pio-Clem. II, 39, Opere varie IV, 120, 147, und es verweist auf dieselbe noch Welcker, Alte Denkmäler I, S. 344, als auf ein Beispiel, wie man in Rom ältere Kunstwerke nachahmte. Bursian, welcher in der Allg. Encyclop. I, Bd. 82, S. 500 diese Ähnlichkeit wieder betont, schreibt in der Note 76: „Die Ähnlichkeit wird von Overbeck sehr mit Unrecht als eine ziemlich oberflächliche bezeichnet; seine eigene Behauptung, daß der ältere Kentaur vielmehr eine ziemlich genaue und jedenfalls in allen wesentlichen Theilen getreue Copie eines Kentauren von einer Metope des Parthenon sei, ist völlig unbegründet." Es ist nicht der Mühe werth, dergleichen jedem Augenschein widersprechende Behauptungen auch nur mit einem Worte zu widerlegen.

63) [S. 409.] S. Bursian a. a. O. 501 und Friederichs a. a. O. S. 352.

64) [S. 411.] Über Pasiteles und seine Schule sind bisher die Hauptschriften von Kekulé erstens der Aufsatz: Statua Pompeiana di Apolline in den Ann. d. Inst. v. 1865, p. 56 sqq., woselbst ältere Litteratur verzeichnet ist, und zweitens: Die Gruppe des Künstlers Menelaos in Villa Ludovisi, Lpz. 1870. In einer Anmerkung am Schluß eines für die pasitelische Schule sehr wichtigen Aufsatzes von Flasch: Vorbilder einer römischen Kunstschule, Archaeolog. Zeitung von 1878 S. 119 ff. wird eine ausführliche Monographie über diese Schule angekündigt, deren Ergebnisse sich aber nur zum kleinsten Theile voraus errathen lassen. Vergl. noch m. Schriftquellen Nr. 2167, 2202, 2207 und 2262—2267.

65) [S. 411.] Vergl. Kekulé, Gruppe des Menelaos, Abschnitt 2, und Urlichs, Die Quellenregister des Plinius, Würzb. 1878, S. 8.

66) [S. 412.] Nach Ann. d. Inst. a. a. O. tav. d'agg. D. Besser, in Lichtdruck, abgebildet in der Archaeolog. Zeitung a. a. O. Taf. 15. Modern der linke Vorderarm und der ganze rechte Arm, ein Stück des Hinterkopfes.

67) [S. 412.] Zwei Exemplare im s. g. Bigliardo der Villa Albani, 1) s. Kekulé, Gruppe des Menelaos S. 25, Nr. 1 (der Kopf echt, beide Beine und beide Arme ergänzt); 2) s. Brunn, Künstlergesch. I, S. 597 (Kopf fremd, Beine und Arme ergänzt); 3) Torso in Berlin, s. Archaeolog. Zeitung 1878, Taf. 14 u. 15; 4) Torso im lateran. Museum, s. Kekulé a. a. O. Nr. 2; 5) u. 6) Köpfe im Museo Chiaramonti u. im lateran. Museum, s. Kekulé a. a. O. Nr. 3 u. 4.

68) [S. 412.] 1) Bronze aus der casa del citarista in Pompeji im Museum von Neapel (Fig. 150 b), s. Kekulé a. a. O. S. 27, Nr. 7; 2) Marmor in der Villa Doria Panfili in Rom, s. Kekulé a. a. O. Nr. 8; 3) Marmor im Museum von Mantua, s. Kekulé a. a. O. Nr. 9; 4) Marmor im Museo Chiaramonti 242 (Beschreibung Roms Nr. 240), von Kekulé nicht gezählt, der Kopf aufgesetzt, die Taenienenden modern wie der Hals, die Arme mit der Kithara und die Beine stark geflickt, der Körper entspricht der Stephanosfigur in noch höherem Grade, als dies bei der neapolitaner und mantuaner Statue der Fall ist. 5) Marmor in der Sammlung Despuig auf Majorka, s. Kekulé a. a. O. S. 28, Nr. 10 u. vergl. in Betreff der am Baumstumpfen stehenden Inschrift *Ἀπολλώνιος ἐποίει* oben S. 379.

69) [S. 412.] Torso aus Sparta, s. Archaeolog. Zeitung von 1878, Taf. 17. Mit demselben



stimmt die auf derselben Tafel abgebildete, jedoch ungeflügelte Statue in Petersburg in auffallender Weise überein.

70) [S. 412.] 1) Gruppe in Neapel (Fig. 151), s. Kekulé a. a. O. S. 25 f., Nr. 5; 2) Gruppe im Louvre das. S. 26, Nr. 6.

71) [S. 412.] Vergl. O. Jahn in den Berichten der k. sächs. Ges. d. Wissensch. von 1862 S. 110 ff., Friederichs, Bausteine I, S. 112, der nach dem Vorgange R. Rochettes, Mon. inéd. zu pl. 33, 2 die Statue ohne Umschweif Orestes benennt, und d. 2. Aufl. dieses Buches II, S. 341.

72) [S. 412.] S. Stephani in Köhlers Ges. Schriften III, p. 316, wieder im Compte-rendu de la comm. archéol. de St. Pétersb. pour 1860 p. 26, Kekulé a. a. O. S. 28 f.

73) [S. 414.] Vergl. die eindringliche vergleichende Formenanalyse des berliner Torso und der Stephanosfigur bei Flasch a. a. O. (Anm. 64) S. 123 ff.

74) [S. 414.] Mus. Pio-Clem. III, tav. 27, vergl. Kekulé, Gruppe des Menelaos S. 28, Nr. 11 u. S. 29 f.

75) [S. 414.] S. Conze, Beiträge z. Gesch. d. griech. Plastik, Berlin 1869, S. 13 ff. Taf. 3—5.

76) [S. 414.] Vergl. Charles Waldstein im Journal of hellenic studies I, p. 168 sqq. und das. II, (1881) p. 17 sqq.

77) [S. 414.] Gruppe des Menelaos S. 45, vergl. S. 34 und die eingängliche Analyse des pompejaner Apollon S. 33.

78) [S. 415.] A. a. O. S. 44 „Diese Reaction war sicherlich nicht an einen Ort, an einen Künstler, an eine Schule gebunden. Aber für uns ist sie mit dem Namen des Pasiteles verknüpft".

79) [S. 415.] Vergl. Jahn, Berichte der k. sächs. Ges. d. Wiss. von 1861 S. 116 f.

80) [S. 416.] Vergl. Schreiber, D. ant. Bildwerke der Villa Ludovisi in Rom S. 89 ff. Nr. 69, wo die Ergänzungen genau angegeben sind und die Litteratur verzeichnet ist. Die beste, nur nicht von dem Standpunkte, von dem allein die Gruppe gesehn werden will, aufgenommene Abbildung bei Kekulé, D. Gruppe des Künstlers Menelaos, Leipzig 1870, Taf. 1.

81) [S. 417.] Vergl. O. Jahn in der Archeol. Zeitung von 1854, Nr. 66, S. 235 ff.

82) [S. 418.] Welcker im N. Rhein. Mus. 9, S. 275 ff. — Alte Denkm. V, S. 84 ff.

83) [S. 418.] Im Bull. d. Inst. von 1871 p. 190 sq.

84) [S. 418.] Gruppe des Menelaos S. 7 f., allerdings nur sehr bedingt ausgesprochen.

85) [S. 418.] Bull. d. Inst. von 1870, p. 138.

86) [S. 419.] Conze in den Sitzungsberichten der wiener Akademie, phil.-hist. Cl. 71 (1872) S. 329 und 80 (1875) S. 617; Michaelis in der Archaeolog. Zeitung von 1876, S. 148, Anm. 7.

87) [S. 419.] Vergl. nur z. B. die Gruppe bei Clarac, Musée de sculpt. V, pl. 894, Nr. 2287, welche kaum etwas Anderes als ein Grabmonument eines getreuen Ehepaares sein wird.

88) [S. 420.] Von Friederichs, Bausteine I, S. 438.

89) [S. 420.] Abgebildet unter dem Namen Héroine grecque bei Clarac pl. 836, Nr. 2096 a, besser bei Kekulé, Gruppe des Menelaos Taf. III, Nr. 4, welcher S. 40 bemerkt, daß außer dem linken Arm auch der Kopf mit kurz geschorenem Haare modern sei.

90) [S. 420.] Von Brunn bei Kekulé, Ann. d. Inst. von 1865, S. 71, und Kekulé, Gruppe des Menelaos a. a. O.

91) [S. 420.] Siehe Hettners Verzeichniß der k. Antikensammlung in Dresden Nr. 259 u. 260, und vergl. Augusteum Taf. 19—24.

92) [S. 421.] Über Arkesilaos vergl. m. Schriftquellen Nr. 2268—2270.

93) [S. 421.] Vergl. außer Müllers Handb. d. Archeol. § 376, Anm. 3, Brunns Künstlergesch. I, S. 600 f., Jahn in den Berichten der k. sächs. Ges. d. Wiss. von 1851, S. 114, und die 1. u. 2. Aufl. dieses Buches II, S. 274 resp. 349.

94) [S. 421.] Abgeb. u. A. in Müllers Denkmälern d. a. Kunst II, Nr. 266, u. bei Fröhner, Notice de la sculpt. ant. au Musée du Louvre I, p. 167.

95) [S. 421.] Vergl. Jahn a. a. O.



96) [S. 421.] Vergl. die von Wieseler, Denkm. d. a. Kunst II³, S. 387 angeführten Äußerungen von Reifferscheidt, Helbig, Fröhner und Kekulé.

97) [S. 422.] Vielfach in älterer Zeit und noch neuerdings von Kekulé, Ann. d. Inst. 1865, p. 63 ist diese Art der Gewandbehandlung aus der Anwendung feuchter Gewänder beim Modell abgeleitet worden. Es ist nicht zu läugnen, daß feuchte Gewänder solche oder ähnliche Effecte hervorbringen wie die hier in Rede stehenden sind, dennoch dürfte es zweifelhaft sein, ob man wirklich jemals feuchte Gewänder bei den Modellen angewendet habe, die ja im Leben nie vorgekommen sein können und folglich ein ganz unkünstlerisches und unwahres Effectmittel gewesen sein dürften. Ungleich richtiger scheint mir Jahn a. a. O. auf die koischen Gewänder als Vorbild hinzuweisen, die im Leben getragen wurden; und in der That lassen sich aus ganz feinen Stoffen, wie auch wir sie noch besitzen, nur nicht aus wollenen, sondern aus leinenen und seidenen, ganz entsprechende Gewandmotive herstellen.

98) [S. 422.] Über die Erotopaegnien der alten Kunst vgl. O. Müllers Handbuch § 391, Anmerk. 4.

99) [S. 424.] Über Zenodoros vergl. meine Schriftquellen Nr. 2273—2276.

100) [S. 424.] Nach Urlichs, Chrestom. Plin. p. 314 u. v. Jan. in s. Ausg. des Plinius wäre HS. $\overline{CCCC}$ statt des CCCC der Handschriften zu lesen, was nach unserem Gelde 6,900,000 M. geben würde; gewiß nicht eben wahrscheinlich.

101) [S. 424.] Vergl. meine Schriftquellen Note zu Nr. 511 und Nr. 2167, 2185 u. 2186 und neuerdings Urlichs, Die Quellenregister des Plinius, Würzb. 1878, S. 9.

102) [S. 425.] Third Graeco-Roman room No. 188, abgeb. in den Marbles of the British Museum Vol. II, pl. 43.

103) [S. 425.] Über Menophantos vergl. meine Schriftquellen Nr. 2301, seine Venus ist abgeb. u. a. in den Denkm. d. a. Kunst II, Nr. 275.

104) [S. 425.] Vergl. Stark in den Berichten der k. sächs Ges. d. Wiss. v. 1860, S. 52 f.

105) [S. 426.] Vergl. Plin. 36, 14, Müller, Handb. § 174, 1, 309, 1.

106) [S. 427.] Vergl. Feuerbach, Der vaticanische Apollon, 2. Aufl., S. 363 ff.

107) [S. 428.] Ein interessantes Beispiel haben Benndorf und Schöne in ihrem Katalog des lateranischen Museums S. 91 durch tabellarische Vergleichung der Maße von 9 Exemplaren des s. g. praxitelischen ruhenden Satyrn (s. oben S. 41) gegeben, während sie a. a. O. S. 350 f. eine Reihe von Beispielen zusammengestellt haben, bei denen die Copierpunkte stehn geblieben sind.

108) [S. 431.] Vergl. mein „Pompeji“ 3. Aufl. S. 281 f.

109) [S. 431.] Vergl. Curtius in der Archaeolog. Zeitung von 1879, S. 19 ff. und beispielsweise für Pompeji mein genanntes Buch S. 211 u. 482 ff.

110) [S. 433.] Vergl. Müllers Handb. § 406, 2.

111) [S. 433.] Vergl. Müller a. a. O. 3—5.

112) [S. 434.] Vergl. Müllers Handb. § 158, 5.

113) [S. 434.] Vergl. meine Schriftquellen Nr. 2272 mit der Anmerkung. Bei unbefangener Prüfung dieser Stelle des Plinius wird man sich gewiß überzeugen, daß Decius dort verglichen mit Chares getadelt, nicht aber gelobt werden soll, und daß daher die Worte conparatione in tantum victus ut artificum minume probabilis videatur keineswegs mit Thiersch (Epochen S. 297, Note 11) und Sillig (im Catal. artificum v. Decius) in minume improbabilis zu ändern seien. Die admiratio, welche den beiden Kolossalköpfen des Chares und des Decius gezollt wird, bezieht sich auf die Größe derselben, an Kunstwerth aber, fügt Plinius hinzu, läßt sich die Arbeit des Decius mit der des Chares nicht entfernt vergleichen.

114) [S. 434.] Vergl. Brunns Künstlergeschichte I, S. 602.

115) [S. 434.] Siehe Benndorf u. Schöne, Die ant. Bildwerke des lateran. Museums S. 130 f., woselbst auch fernere Litteratur angeführt ist.

116) [S. 435.] Vergl. O. Jahn in den Berichten der königl. sächs. Gesellsch. der Wissenschaften von 1851, S. 119 ff.

117) [S. 438.] Vergl. Müllers Handb. § 199, 204, 205 u. 421, Roß, Archaeol. Aufsätze,

2. Sammlg. S. 366 ff. und siehe den Abschnitt: „zur Geschichte der Porträtbildnerei in Rom“ in meinen Schriftquellen S. 452 ff. und Detlefsen, de arte Romanorum antiquissima, part. 2, Glückstadt 1869; neuestens Bernoulli, Römische Ikonographie Thl. I, Stuttgart 1882.

118) [S. 440.] Es darf nicht unerwähnt bleiben, daß an diesem Kunstwerke nur der Adler und der Waffenhaufen, auf welchem dieser sitzt, echt antik sind, der jetzt aufgesetzte Kopf ist modern und kann nur deshalb in dieser Reihe mitgetheilt werden, weil er eine genaue Copie nach dem ebenfalls noch vorhandenen Original zu sein scheint. Vergl. E. Hübner, die antiken Bildwerke in Madrid u. s. w. S. 120 in der Anmerkung.

119) [S. 442.] Siehe Mon. dell' Inst. VI, VII, tav. 84, Ann. XXXV, p. 432 sqq. und vergl. Jahn, Populäre Aufsätze 285 ff.

120) [S. 442.] Abgeb. in den Monumenti ined. dell' Instituto Vol. III, pl. 11.

121) [S. 442.] Siehe z. B. Müllers Denkmäler d. a. Kunst I, Nr. 365.

122) [S. 442.] Vergl. Müllers Handb. § 433 (434) 2.

123) [S. 442.] Abgeb. in den Antichità di Ercolano VI, 66.

124) [S. 442.] Eine Reihe von Schaumünzen mit Statuen auf Viergespannen als Bekrönung von Triumphbögen siehe in Bartoli et Bellori Arcus triumphales tab. 52.

125) [S. 442.] Synopsis of the contents of the brit. Mus, 2. ed. p. 20 sq. Nr 45, abgeb. in den Monumenti ined. dell' Instituto V, 5. In Müllers Handb. § 205, 2 ist die Statue noch unter dem Namen des Caracalla aufgeführt, in London meint man sie etwa als Geta oder Severus Alexander bezeichnen zu können, doch gestehe ich die Gründe für einen so späten Ansatz nicht recht einsehn zu können.

126) [S. 444.] Vergl. oben S. 17.

127) [S. 444.] K. Levezow: Über den Antinous dargestellt in den Kunstdenkmälern des Alterthums, Berlin 1808. 4.

128) [S. 444.] Am meisten wirklich künstlerischen Geist würde die bekannte Statue im Capitol (bei Levezow Taf. 3) offenbaren, wenn man ihre Haltung so erklären dürfte, wie dies Welcker in seinem Katalog des bonner Gypsmuseums, 2. Aufl. Nr. 51, thut, nämlich, Antinous sei dargestellt, starr auf die Wellen blickend, welche ihn aufnehmen sollen; allein diese geistvolle und feingefühlte Erklärung Welckers ist zweifelhaft, siehe Schnaase, Gesch. d. bild. Künste, 2. Aufl. II, S. 399 und selbst die Benennung der Statue als Antinous nicht unanfechtbar, siehe Archaeol. Zeitung 1857, Anzeiger Nr. 108, S. 116*.

129) [S. 445.] Im Katalog des bonner Gypsmus. 2. Aufl. Nr. 143.

130) [S. 445.] In erster Linie würden hier die auf hellenistischen Vorbildern beruhenden, aber aller Wahrscheinlichkeit nach in Rom und für Rom in der Periode von Augustus bis Hadrian gearbeiteten „Reliefbilder“ in Frage kommen, welche von Schreiber in der Archaeolog. Zeitung von 1880 S. 148 ff. am vollständigsten zusammengestellt und einsichtig behandelt worden sind und von denen schon im 5. Buche (oben S. 256 mit Anm. 51) die Rede gewesen ist. Demnächst wäre das Gigantomachierelief im Vatican, abgeb. u. A. in den Denkm. d. a. Kunst II, Nr. 848 (vergl. auch m. Atlas der griech. Kunstmythol. Taf. V, Nr. 2 a. b) zu nennen, welches als eine Nachbildung von einigen Hauptmotiven der pergamener Gigantomachie merkwürdig ist, während die Annahme von Stark, Gigantomachie auf ant. Reliefs, Heidelberg 1869, dasselbe sei ein Stück des Frieses des von Augustus erbauten Tempels des Juppiter Tonans bereits von mehren Seiten als irrig abgewiesen ist; vergl. Philippi in dem Anm. 131 genannten Aufsatze S. 268 f. Anm. 16 und was dieser anführt. Weiter wären die endlich neuerdings in den Mon. dell' Inst. vol. X, tav. 40—41* (vergl. Blümner Ann. von 1877, p. 95—184) würdig publicirten Reliefe von der Porticus des Forum Nervae in Rom zu nennen. Und so könnte noch das eine und das andere Monument angeführt werden, aus denen aber eine zusammenhangende und eine kunstgeschichtliche Abfolge darstellende Reihe zu bilden eine Aufgabe der Zukunft ist.

131) [S. 446.] Vergl. A. Philippi, Über römische Triumphalreliefe in den Abhh. der k. sächs. Ges. d. Wiss. Philol.-hist. Classe Bd. VI, S. 247 ff.

132) [S. 447.] Publicirt von A. Philippi in den Mon. dell' Inst. vol. X, tav. 21, Ann. von 1875, p. 42 sqq., ein Stück auch in den Abhh. d. k. sächs. Ges. d. Wiss. a. a. O. (Anm. 131) Taf. 1, S. 271 f.

133) [S. 449.] Müller, Handb. § 149, 3. 193, 6. Stark, Archaeol. Studien S. 38; vergl. aber Plin. N. H. 34, 21 u. 27.

134) [S. 450.] Nach der ältern Publication von Bartoli und Bellori: Columna Traiani. 1673. Die Reliefe sind neu herausgegeben von Fröhner, La colonne Trajane, Paris 1865, vergl. auch Philippi a. a. O. (Anm. 131) S. 278 f.

135) [S. 453.] Vergl. Winckelmanns Gesch. d. Kunst, Buch 11, Cap. 3, § 21.

136) [S. 453.] Benndorf und Schöne, Katal. des lateran. Museums S. 8, Nr. 13. Abgeb. im Museo Chiaramonti II, pl. 21 u. 22. Ein anderes Relieffragment aus trajanischer Zeit, eine Procession mit Lictoren darstellend, welches angeblich auf dem Trajansforum gefunden sein soll und ebenfalls im lateran. Museum ist, s. bei Benndorf u. Schöne a. a. O. S. 13, Nr. 20.

SIEBENTES BUCH.

ANHANG.

DER VERFALL DER ANTIKEN PLASTIK.

Die Schilderung des Verfalls und des Unterganges einer großen Entwickelung, welche er durch die verschiedenen Stadien ihres Werdens und Wachsens begleitet hat, wird für den Geschichtschreiber fast unter allen Umständen eine unerfreuliche und nicht selten auch eine undankbare Aufgabe sein, unerfreulich nicht allein deshalb, weil es sich um den Verlust dessen handelt, was unsere Liebe, Bewunderung und Begeisterung erregt hat, sondern auch deshalb, weil die zu betrachtenden Erscheinungen wenig oder gar keinen Reiz bieten, oder sogar widerwärtig und abstoßend sind; undankbar, weil der Schriftsteller empfindet, daß die Mehrzahl seiner Leser, welche der Darstellung des Aufblühens und der vollen Entfaltung einer großen historischen Erscheinung mit Theilnahme gefolgt sind, der Schilderung des Verfalls und des Unterganges geringes Interesse entgegenbringt. Und doch kann grade diese im höchsten Grade nicht allein fesselnd sondern auch belehrend sein, wo es sich entweder um gewaltsame Zerstörung und um einen tragischen Untergang handelt, oder wo es gilt, die tiefer liegenden Ursachen und die im Geheimen eine langsame Auflösung bewirkenden Kräfte aufzuspüren, oder endlich wo sich mit dem Untergang einer ältern Entwickelung das Aufkeimen einer bedeutungsvollen jüngern verbindet. Von der Gunst dieser drei Bedingungen kommt nun freilich dem Geschichtschreiber des Verfalls der antiken Kunst wenig, und speciell dem Geschichtschreiber des Verfalls und des Unterganges der antiken Plastik fast nichts zu gute. Denn die antike Kunst erlag nicht in tragischer Weise großen Schlägen des Schicksals und gewaltsamer Zerstörung, sondern sie durchlebte ein langes, siechendes und mehr und mehr entkräftetes Greisenalter. Auch kann von tiefliegenden, verborgenen Ursachen ihres allmählichen Verfalls nicht die Rede sein, sondern diese Ursachen liegen auf der flachen Hand und sind in den Consequenzen der Thatsache, daß die griechische Kunst vom heimischen Boden losgerissen und unter ein an sich wenig kunstbegabtes und nicht im innersten Grunde kunstbedürftiges Volk verpflanzt wurde, mit voller Augenscheinlichkeit gegeben. Am ehestens könnte man noch den dritten Gesichtspunkt geltend machen, die Erhebung der christlichen Kunst auf den Trümmern der antiken; allein so

wenig verkannt werden soll, daß auch die frühere christliche Kunst die Keime einer spätern großen Entwickelung in sich trug, so bestimmt muß man behaupten, daß dieselbe weder an sich gleich vom Anfang an in einer Größe und Bedeutsamkeit auftritt, welche sie fähig macht, an die Stelle der verlorenen antiken Kunst zu treten und für deren Verlust Ersatz zu leisten, noch auch als die Siegerin über ein älteres Kunstprincip bezeichnet werden darf, wie die christliche Religion als Siegerin über die untergehenden heidnischen Religionen dasteht. Das thatsächliche Verhältniß ist vielmehr dieses, daß die früheste christliche Kunst noch von dem Erbe der antiken zehrt, und daß sich die Tradition der antiken Kunst, aber der schon tief gesunkenen, noch weit hinein in die christliche fortsetzt.

Trotz allem Gesagten aber ist eine Schilderung des Verfalls und des Unterganges doch nicht der bloßen äußerlichen Vollständigkeit wegen in die Geschichte der alten Kunst aufzunehmen, sondern vielmehr deshalb, weil auch die Geschichte des Verfalls der alten Kunst noch Thatsachen darbietet, die ebenso eigenthümlich interessant wie eigenthümlich lehrreich sind, während sie zugleich für die wahrhaft staunenswerthe Lebensfähigkeit der alten Kunst ein glänzendes Zeugniß ablegen. Es möge deshalb auch dieses letzte Stück unseres geschichtlichen Weges nicht gescheut, und versucht werden, vor Allem die bestimmten Thatsachen hervorzuheben.

Was zunächst die Grenzen dieser eigentlichen Verfallzeit der antiken Plastik anlangt, so ist man ziemlich allgemein darüber einig, daß der Beginn derselben bald nach Hadrian anzusetzen sei, bei dem zum letzten Male in der alten Geschichte eine hervorragende Liebhaberei der Kunst hervortritt, die sich selbst bis zum ausübenden Dilettantismus steigerte und sich in einer äußerlich in der That großartigen Förderung des Kunstbetriebes offenbarte. „Wäre es möglich gewesen, sagt Winckelmann (Gesch. der Kunst XII, 1, 22), die Kunst zu ihrer vormaligen Herrlichkeit zu erheben, so war Hadrianus der Mann, dem es hierzu weder an Kenntnissen noch an Bemühung fehlte; aber der Geist der Freiheit war aus der Welt gewichen, und die Quelle zum erhabenen Denken und zum Ruhme war verschwunden.“ Alles was in der Kunst durch fürstliche Gnade und Freigebigkeit, durch allseitige Theilnahme eines gebildeten Publicums, durch den ausgedehntesten Betrieb und einen vielseitigen äußerlichen Bedarf bewirkt und geschaffen werden kann, wurde damals bewirkt und geschaffen, ja selbst die letzte Erneuerung der Goldelfenbeinbildnerei gehört der Periode Hadrians an, der Kaiser selbst beschenkte Athen mit einem kolossalen chryselephantinen Bilde des Zeus Olympios in dem von Hadrian vollendeten großen Olympieion, mit einer Statue, von welcher Pausanias (s. SQ. Nr. 2331) in bezeichnender Weise sagt: sie sei an Kunst gut — wenn man die Größe in Betracht ziehe. In Korinth aber stiftete der eben dieser Zeit angehörige reiche Rhetor Herodes Atticus eine Goldelfenbeingruppe des Poseidon und der Amphritrite auf einem von vier Pferden gezogenen Wagen, begleitet von dem gleichfalls goldelfenbeinernen Palaemon auf einem Delphin (s. SQ. Nr. 2318). Nichts desto weniger aber, und so groß immer die für die Kunst aufgewandten Mittel gewesen sein mögen, bleibt es Thatsache, daß was aus tieferen Quellen, aus einem innerlichen nationalen und religiösen Bedürfniß und aus genialer Selbstbestimmung fließt, der Kunst im Zeitalter Hadrians abgegangen ist, so gut wie es ihr fast durchaus seit ihrer Übersiedelung nach Rom gefehlt hatte. Die Stellung der Dienstbarkeit aber, welche die griechische Kunst in Rom von An-



fang an eingenommen hatte, wurde durch Hadrians Eifer nicht beseitigt, sondern grade vollendet, denn die Steigerung, welche die Kunst durch die Liebhaberei dieses Kaisers erfuhr, war keine natürliche, sondern eine gemachte und gezwungene, die einzig und allein auf dem Anstoß von oben beruhte, und eben deshalb ermatten mußte, sobald dieser Anstoß ermattete oder aufhörte. Dies geschah nicht plötzlich, aber es geschah in nach und nach wachsendem Verhältniß. Dazu kommt aber ein Anderes. Je glänzender äußerlich der Aufschwung der Kunst unter Hadrian gewesen war, in je größerer Zahl ihre Werke sich überall dem Blicke entgegendrängten, einen desto größern Einfluß mußten sie auf die Production der Folgezeit ausüben. Ein solcher liegt offenkundig vor, und man kann gradezu aussprechen, daß, während die Kunst in Rom bis auf Hadrian die höchsten Leistungen der Blüthezeit als ihre Vorbilder betrachtete, diejenige der Zeit von den Antoninen abwärts an die Hervorbringungen der zunächst vergangenen Periode anknüpft, über welche sie nur in ganz einzelnen Richtungen hinausgeht. Von hier also beginnt die Nachahmung der Nachahmung, die vollständige Unselbständigkeit der Kunst, und das ist der Anfang vom Ende. Denn es ist wohl von selbst einleuchtend, daß bei der Abhängigkeit der Kunst von mehr oder minder schon an sich unselbständigen Mustern die letzte innerliche Gewähr eines gesunden und natürlichen Schaffens hinwegfällt, und daß es von äußeren Umständen abhangt, wie lange und in welcher Stärke sich die Überlieferung einer nicht mehr verstandenen und mit Überzeugung ergriffenen Technik fortsetzt und erhält.

In Betreff der Quellen für die Geschichte des Kunstverfalls muß hervorgehoben werden, daß uns schriftliche Nachrichten fast gänzlich mangeln, und daß die wenigen Notizen, die wir aus alten Schriftstellern zusammenlesen können, von sehr untergeordneter Bedeutung sind. Wir sind deshalb fast ausschließlich auf die Kunstwerke selbst und auf unser eigenes Urteil angewiesen. Unter den Kunstwerken sind es aber wiederum fast allein die Porträts und die Reliefe von öffentlichen Denkmälern, deren Entstehungszeit sich mit Sicherheit nachweisen läßt, die man demnach als geschichtlich leitend und maßgebend betrachten kann, denn unter den Werken idealen Gegenstandes ist, abgesehn von einer gleich zu erwähnenden Classe, kaum eines durch Inschrift, Material, Fundort, technische Eigenthümlichkeit als sicher datirt zu betrachten. Es kann freilich an sich keinem Zweifel unterliegen, daß auch in der Periode des Verfalls die altbekannten Gegenstände aus dem Idealgebiete noch immer reproducirt, daß manche der Götterstatuen und allegorischen Personificationen, welche unsere Museen erfüllen, damals verfertigt worden sind; war ja doch der Bedarf an solchen Bildwerken kein wesentlich anderer geworden als in der frühern Zeit, wurden doch Decorationssculpturen für die mannichfachen öffentlichen und privaten Bauten der späteren Kaiser so gut, wenn auch vielleicht nicht in der Anzahl erfordert, wie für die Bauten der vergangenen Periode. Und in so umfassender Weise man sich auch durch Benutzung älterer Kunstwerke zu helfen wußte, wofür z. B. die Auffindung von Werken, wie der Farnesische Stier und manche andere in den Ruinen der Thermen des Caracalla, oder die Benutzung der Reliefe vom Forum und vom Triumphbogen Trajans zur Decoration des Constantinsbogens beweist, so kann doch nicht angenommen werden, daß man sich ausschließlich auf solche Versetzung älterer Monumente in die Neubauten beschränkt und auf eigene Production gänz-

lich verzichtet habe. Auch fehlt es unter den erhaltenen Idealbildern nicht an solchen, welche der Verfallzeit durchaus gemäß erscheinen und dem Begriffe von der Kunstfertigkeit der Periode zwischen den Antoninen und Constantin, welchen wir von den Porträtstatuen und Büsten abziehn können, entsprechen. Dennoch bleibt es mißlich, dieser Periode und namentlich bestimmten Zeitpunkten innerhalb dieser Periode dieses und jenes nicht datirte Sculpturwerk zuzuweisen und darauf dann weitere Schlüsse zu bauen; denn der bloße Maßstab größern und geringern Werthes oder Unwerthes ist hier wie in allen Fällen ein unsicherer, da wir nicht im Stande sind, nachzuweisen, ob eine Arbeit aus der Hand eines Pfuschers und Handwerkers, oder aus derjenigen eines Künstlers stammt, der auf der Höhe seiner Zeit stand. Auch ist es Thatsache, daß, wo immer einzelne Kritiker versucht haben, bestimmte Werke idealen Gegenstandes den verschiedenen Abschnitten dieser Periode zuzuweisen, ihr Urteil ein mehr oder weniger schwankendes, und ihre Beweisführung eine unsichere gewesen ist.

Nur in Beziehung auf eine Classe von Darstellungen außerhalb des Kreises der Porträts und der Monumentalreliefe dürfen wir uns die Fähigkeit einer bestimmtern kunstgeschichtlichen Datirung zutrauen, in Beziehung nämlich auf die Darstellungen fremder, barbarischer, namentlich orientalischer Gottheiten und Cultusfiguren. Denn die Geschichte des Eindringens fremdländischer Culte in die Religion der griechisch-römischen Welt ist wenigstens in ihren Umrissen bekannt [1]).

Die am frühesten in den Kreis der griechischen Kunst eingedrungene fremdländische Cultgestalt ist der aegyptische Sarapis, der schon in der Periode Alexanders von Bryaxis als eine tiefempfundene Modification des Zeusideals gebildet wurde, wie früher (S. 68) erwähnt worden, und von dem wir eine nicht ganz unbeträchtliche Reihe zum Theil vorzüglicher, aus der ersten Periode der griechischen Kunst in Rom oder aus Hadrians Zeitalter stammender Nachbildungen besitzen. Demnächst war es der Isisdienst, der in der römischen Welt zur Aufnahme kam und zwar schon im Zeitalter der Kaiser aus dem iulischen Geschlecht, obgleich er hauptsächlich erst in dieser spätern Periode zu öffentlicher Anerkennung und Geltung gelangte, namentlich durch Commodus und Caracalla, die sich zu demselben bekannten. Die frühesten sicher datirten Statuen der Isis und römisch-griechischer Isisdienerinnen stammen aus Pompeji, gehören also in die Zeit zwischen 63 und 79 n. Chr., die große Masse derselben dagegen, von der die Zusammenstellung bei Clarac (pl. 936—994) eine Vorstellung giebt, stammt ohne Zweifel aus der Zeit der eben genannten Kaiser. Trotz manchen Modificationen im Einzelnen stimmen doch diese Gestalten in allem Wesentlichen mit einander überein; äußerlich charakterisirt sie eine oberflächliche Nachahmung aegyptischer Tracht, eine steifgefaltete bis auf die Füße reichende Tunica und ein gefranztes, über der Brust geknotetes Obergewand, wozu als Attribute bald die Lotosblume, bald das Sistrum oder Ähnliches sich gesellt; für das Künstlerische ist eine durchaus manierirte und oberflächliche Nachahmung der aegyptischen Auffassungsweise der menschlichen Gestalt bezeichnend, eine affectirte Regungslosigkeit und Steifheit, die aber natürlich in diesen äußerlichen und unverstandenen Nachahmungen nur unerquicklich wirkt, und die von allen fremden Kunstelementen vielleicht am wenigsten dazu geeignet ist, die hinsiechende griechisch-römische Kunst aufzufrischen. Das gilt natürlich in gleichem, zum Theil in noch höherem Grade von



etlichen anderen aegyptischen Cultgestalten, welche aus römisch-griechischen Werkstätten auf uns gekommen sind, von Darstellungen des Harpokratesknaben, der übrigens hauptsächlich in kleinen, zu Amuleten bestimmten Erzfigürchen erhalten ist, von einzelnen solchen des Anubis, des Canopus u. A., die in diesen späten Nachahmungen nur noch Scheusale sind.

Nächst den aegyptischen fanden die syrischen und einige andere orientalische Culte die früheste Aufnahme in Rom, in geringem Umfange schon unter Neros Regierung, ausgedehnter unter Septimius Severus, ohne gleichwohl auf die bildende Kunst halbwegs den Einfluß auszuüben, welchen das Aegyptische auf dieselbe ausübte. Darstellungen der syrischen Götter in griechisch-römischen Kunstwerken gehören unter unserem Denkmälervorrath immer zu den Seltenheiten, so die auf Löwen sitzende, der Magna Mater verwandt gestaltete, syrische große Göttin, der Zeus-Belos (Baal), der phrygische Atys, der kappadokische Dolichenus und etliche Andere.

Um so zahlreicher sind dagegen die Monumente des aus assyrischen und persischen Elementen gemischten Mithrascultus, welcher namentlich seit Domitian und Commodus zu großer Bedeutung gelangte, und dessen Kunstdenkmäler aus fast allen Theilen des weiten Römerreiches wir noch nach Hunderten zählen können [2]). Die in Statuengruppen und in Reliefen wiederholte Hauptvorstellung ist die des Stieropfers, welche durchaus typisch geworden ist und in einzelnen Exemplaren für die Kunstfertigkeit dieser Zeit ein unerwartet günstiges Zeugniß ablegt, mag man auf die naturwahre und lebendige Darstellung des zu Boden geworfenen Stieres oder auf die Haltung des auf ihm knieenden und ihn erdolchenden Jünglings oder auf die zum Theil recht zarte, wenn auch verkünstelte Behandlung des Gewandes bei dem Letztern sehn. Als Vorbild der Composition im Ganzen werden wir die Darstellungen stieropfernder Siegesgöttinnen betrachten dürfen, dergleichen wir eine geschichtlich bei dem in der Diadochenzeit lebenden Menaechmos (oben S. 195) nachweisen können, während sich die Keime dieser Composition bis in die Reliefe von der Balustrade des Tempels der Nike Apteros zurückverfolgen lassen (oben S. 343 Anm. 7). Immerhin aber haben wir in den Mithrasmonumenten eine nicht ganz unbedeutende und, wie gesagt, in einigen Exemplaren wohlgelungene Modification dieser älteren Vorbilder anzuerkennen, die in Verbindung mit einigen weiterhin zu erwähnenden Porträtstatuen uns warnen muß, den Verfall der Kunst im Formalen und Technischen zu hoch hinauf zu datiren. Daß gleichwohl die Mithrasdarstellungen so wenig wie die der Isis im Stande waren, der Kunst im römischen Reiche zu einem neuen Aufschwunge zu verhelfen, versteht sich von selbst; sie brachten eine neue Form, die dann in gedankenloser Weise immer und immer wiederholt wurde, und welche auch das Schicksal aller anderen aus älterer Zeit stammenden Formen theilte, das ist Alles. Von anderen, in Hinsicht auf die Religionsgeschichte wichtigen, in Betreff der Kunst wenig bedeutenden Figuren des mithrischen Cultus kann abgesehn werden, höchstens ist noch des mit Mithras etwa gleichzeitig eingedrungenen Aeon [3]) zu gedenken, welcher auf dem Gebiete der Plastik in lebensgroßen Figuren zugleich als der Repräsentant einer in Münzen und Gemmen zahlreicher vertretenen Classe von abstrus-allegorischen und mystischen Bildungen [4]) dasteht, in denen ein überschwängliches All-Eins religiöser Mächte dargestellt werden sollte. Aeon ist eine Mischgestalt aus allerlei Formen, sein Löwenkopf soll Stärke, seine Flügel sollen



die Schnelligkeit bedeuten, die ihn umwindende Schlange ist das Symbol der steten Selbsterneuerung, als Maß der Zeiten hält er einen Stab, und ein Schlüssel in seiner Hand deutet auf die Erschließung des Verborgenen, die Weintraube ist Symbol der Fruchtbarkeit, und die ihm beigegebenen Attribute des Hahns, der Zange und des Hammers beziehn sich auf Wachsamkeit und Arbeit. Betrachtet man diese Darstellung von künstlerischem Standpunkte, so wird man Feuerbachs Wort (Gesch. d. Plastik II, 217) unterschreiben: „Das Ding ist höchst symbolisch, tiefsinnig, aber doch nichts weiter als ein Scheusal.“

Sehn wir aber von diesen Bildwerken ab und halten wir uns an diejenigen Gegenstände der plastischen Darstellung, welche uns in consequenter historischer Abfolge vorliegen, namentlich an die Porträts und an die Reliefe von öffentlichen Monumenten, so können wir an ihnen drei Hauptstufen oder Perioden des Verfalls der Kunst wahrnehmen, deren erste die Regierung der Antonine bis zum Tode des Commodus (192 n. Chr.) umfaßt, während das Ende der zweiten etwa durch die Regierung des Gallienus und die sogenannten dreißig Tyrannen (triginta tyranni, 260 n. Chr.) bezeichnet wird, und die dritte sich etwa bis zur Zeit des Theodosius oder bis zum Ende des vierten Jahrhunderts ausdehnen läßt. Einen absoluten Abschluß der antiken Kunstübung kann man freilich auch hier nicht aufstellen, aber theils gewinnt die christliche Kunst von dieser Zeist an überwiegenden Einfluß, theils fehlt den Productionen so durchaus alle und jede Bedeutung in Hinsicht auf das Künstlerische, daß sich eine Ausdehnung der antiken Kunstgeschichte in noch spätere Zeiten durch nichts rechtfertigen lassen würde.

Während der Regierung der Antonine wirken in der bildenden Kunst die Impulse der hadrianischen Zeit nach; die Antonine schätzen und fördern die Kunst, wenngleich nicht entfernt in dem Maße wie Hadrian, und besonders die Porträtbildnerei und die historische Reliefsculptur wird noch betrieben. Auf beiden Gebieten aber sind die Zeichen der Abnahme des künstlerischen Vermögens sehr deutlich wahrzunehmen, und zwar einerseits in dem immer mehr hervortretenden platten Realismus, andererseits in der zunehmenden Verkennung der natürlichen Gesetze und Schranken der Darstellung und der Technik. In den Porträts macht sich der beginnende Verfall besonders dadurch geltend, daß an die Stelle einer freien geistigen Auffassung der Persönlichkeit, mochte diese in ihrer vollen Individualität, mochte sie idealisirt dargestellt werden, eine mehr äußerliche, zum Theil ängstliche Wiedergabe der Ähnlichkeit tritt, welche sich über Kleinigkeiten und Zufälligkeiten, wie Hautfalten und dergleichen nicht mehr zu erheben versteht, und die sich mit einer besonders in den Nebendingen peinlichen Sorgfalt der Technik verbindet. Dies zeigt sich ganz besonders in der Behandlung des Haares, und zwar am auffallendsten bei den Porträts des M. Aurelius und des Lucius Verus. Beide müssen sehr krauslockiges Haar gehabt haben, welches sie ziemlich kurz geschnitten trugen, und welches der Wirklichkeit möglichst genau entsprechend wiederzugeben die Bildhauer unendliche Mühe aufwandten. Das gilt von allen Porträts dieser Kaiser, besonders aber von ein paar Büsten im Louvre (Nr. 138, 140, 145); das gesammte Haar ist hier in eine Unzahl kleiner Locken zerlegt, die einzeln mit dem Bohrer unterhöhlt sind, ohne daß auch nur irgendwo eine größere zusammenhaftende Partie sich fände. Die Absicht ist, den Eindruck des Leichten, wollartig Lockern hervorzubringen, und man glaubt wahrzunehmen, wie die Künstler alle ihre Vorgänger in virtuoser Überwindung der Schwierig-



keiten der Technik und des Materials zu übertreffen wähnten, allein, abgesehn davon, daß die Virtuosität, wo sie sich auf derartige Nichtigkeiten und werthlose Spielereien wendet, einen unerfreulichen Eindruck macht, ist der Effect grade der entgegengesetze von demjenigen, den die Künstler beabsichtigt haben; weit entfernt wie wirkliches Haar auszusehn oder den Eindruck des Weichen und Lockern zu machen, sehn die Perücken des M. Aurelius und des L. Verus etwa aus wie gewisse Korallenarten, und mehr als bei den meisten anderen Werken der Plastik wird man bei diesen Porträts an das starre Material und seine eigenthümliche Natur erinnert. Ähnliches gilt von den weiblichen Porträtbüsten dieser Zeit, bei denen immer größerer Fleiß auf die Darstellung der immer geschmacklosern Haartracht verwendet wurde. Diese so gut wie die seit dieser Zeit gewöhnlich werdende Bezeichnung der Brauen und diejenige der Augensterne durch einen kreisförmigen Einschnitt in den Augapfel[5]), die in immer krausere und kleinere Fältelung übergehende Drapirung und die geleckte Eleganz in dem Beiwerk wie der Waffnung sind freilich scheinbar nur Äußerlichkeiten und Kleinigkeiten, aber sie zeigen, wenn man auf den Grund der Erscheinung geht, Beides, das Versinken der Kunst in den Realismus und die Verkennung ihrer Darstellungsmittel. Das sichere Bewußtsein ihrer Principien ist der Kunst verloren gegangen, und es paart sich in ihren Productionen auf eine seltsame Weise das gedankenlose Festhalten an der Tradition mit dem unklaren Streben nach der Durchbrechung der Schranken, welche die frühere Technik anerkannt und geheiligt hatte. Trotzdem aber müssen wir die Porträtstatuen und Porträtbüsten, welche letzteren im Verhältniß zu den ersteren immer häufiger werden, so wie auch die ikonischen Statuen über die idealisirten überwiegen, immer noch als sehr ehrenwerthe Kunstwerke und jedenfalls als die höchsten und gediegensten Leistungen dieser Zeit anerkennen, während sich der Mangel an Geist und Geschmack auf dem Gebiete der Reliefbildnerei an öffentlichen Monumenten ungleich augenscheinlicher hervordrängt.

Hierfür zeugen in unwidersprechlicher Weise die Reliefe vom marmornen Fußgestell der Granitsäule, welche von M. Aurelius und L. Verus zu Ehren des Antoninus Pius errichtet wurde, diejenigen von der Säule des M. Aurelius und diejenigen von dem zu Ehren dieses Kaisers errichteten Triumphbogen. Die Reliefe von dem Piedestal der Granitsäule des Antoninus Pius[6]), welches allein uns erhalten ist, stellen an der Vorderseite die Vergötterung des Kaisers und seiner Gemahlin, der ältern Faustina, an den Nebenseiten einen Act der Leichenfeier (die decursio funebris) dar. In dem Hauptrelief sehn wir rechts die Göttin Roma am Boden sitzend, links die Personification des Campus Martius als des Locales der Consecration, eine nackte Jünglingsgestalt, welche einen Obelisken hält. Die Mitte der Tafel nimmt der beschwingte, durch Schlange und Kugel bezeichnete Genius der Ewigkeit ein, der in schräger Richtung emporfliegt, und auf dessen Rücken, von zwei Adlern, dem officiellen Symbol der Vergötterung umschwebt, Antoninus und Faustina sitzen. Das Lob der Verständlichkeit kann man dieser Composition nicht streitig machen, und auch die technische Ausführung ist nicht ohne Sorgfalt und Geschick gemacht, aber nicht allein ist die Gewandung der Roma stark überladen und der Genius der Ewigkeit steif und ungefällig, sondern die Art, wie das apotheosirte Paar in puppenhafter Kleinheit auf seinem Rücken zwischen den großen Flügeln sitzt, nicht etwa sich haltend — wie der apotheosirte Titus in dem Relief an seinem Triumphbogen sich auf dem Adler reitend an



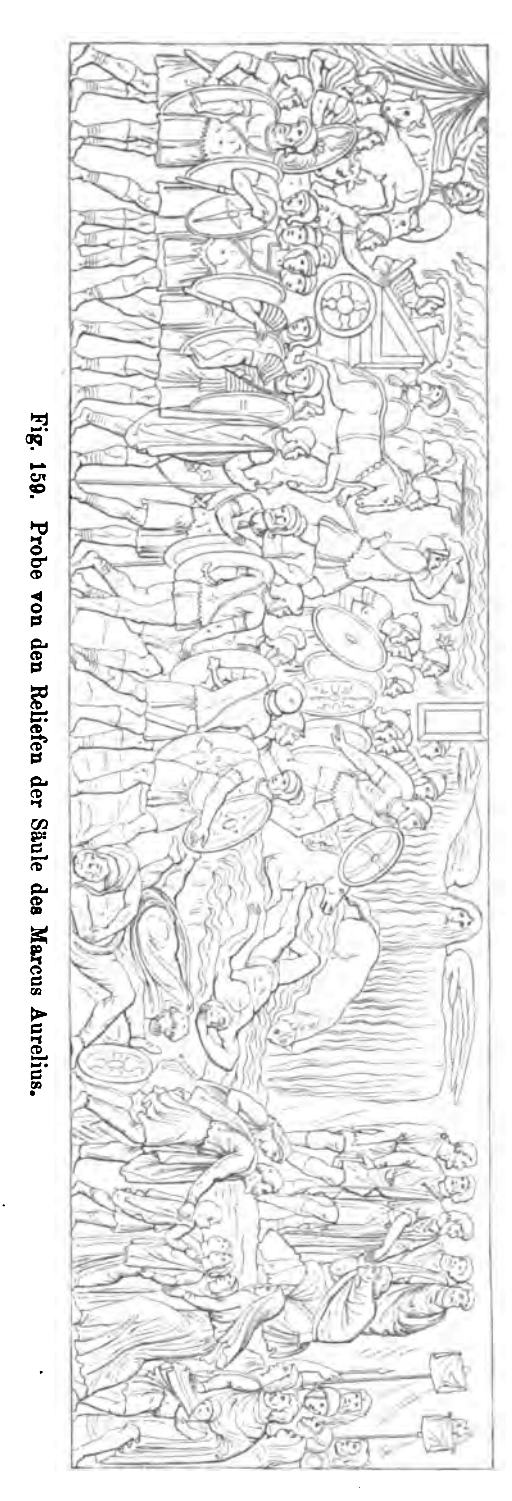


Fig. 159. Probe von den Reliefen der Säule des Marcus Aurelius.

dessen Schwingen hält — sondern in unbegreiflicher Weise thronend balancirt, ist gänzlich verfehlt. Dennoch ist diese Composition denjenigen an den Nebenseiten überlegen, denn diese sind ganz dürftig erfunden und mangelhaft ausgeführt.

Die Triumphalreliefe an der Säule des M. Aurelius, die Thaten des Kaisers in seinem Feldzuge gegen die Marcomannen darstellend, geben sich auf den ersten Blick als eine bloße Nachahmung der Reliefe von der Trajanssäule zu erkennen, als deren freilich weniger imposantes Seitenstück die Säule im Ganzen erscheint. Die Mittheilung eines, und zwar des interessantesten Stückes in Fig. 159 wird zum Beleg hierfür genügen, ohne daß eine Beschreibung der in Rede stehenden Reliefe im Einzelnen nöthig wäre. Wir sehn in der mitgetheilten Darstellung eine Scene, welche sich auf göttliche Hilfe im Kampfe bezieht, Juppiter Pluvius, der Gott des Regens und Ungewitters, läßt auf die Römer erquickenden Regen niederströmen, den sie in Schilden und Helmen auffangen, und von dem neugestärkt sie auf die Feinde eindringen, auf welche von dem andern Arme des Regengottes ein gewaltiges Hagelwetter hierniederfährt, das Verwirrung in ihrem Heere anrichtet, so daß sie sich vor den siegenden Römern demüthigen müssen. Dies ist die poetischeste Composition des ganzen Reliefbandes; wie wenig Poesie trotzdem in ihr liegt, und mit wie geringem Geschick die dramatischen Motive ausgebeutet sind, ist einleuchtend; das Ganze ist ebenso überladen wie geist- und leblos, und während sich in den Reliefen dieser Säule die realistische Chronikenmanier wiederholt, die wir an den Reliefen der Trajanssäule kennen gelernt haben, fehlt ihnen fast durchaus die Energie der Auffassung und des Aus-

drucks jener Reliefe, es fehlt die Tüchtigkeit und der Ernst in der Ausführung und Formgebung, und auch nach jenen tiefer empfundenen Episoden, welche den Darstellungen der trajanischen Kriegsthaten eingestreut sind, wird man hier vergebens suchen, während allerlei Nichtigkeiten und Nebendinge wie Heuschober, Holzstapel, Viehställe und dergleichen vielleicht mit noch etwas größerer Gewissenhaftigkeit abgebildet sind. Die meisten der dargestellten Handlungen, bei denen Massenbewegungen und weite Räume in's Kleine und Enge gezogen werden mußten, machen einen überaus kümmerlichen Eindruck und erinnern ihrem Geiste, wenn auch natürlich nicht ihrer Form nach, durchaus an die assyrischen Bilderchroniken.

Unter den jetzt im capitolinischen Museum und im Palaste der Conservatoren in Rom befindlichen Reliefen des Triumphbogens des M. Aurelius [7]) geben sich zwei als Nachahmungen von Reliefen des Trajansbogens zu erkennen. Sie stellen die Begnadigung knieender Feinde und das Dankopfer des Kaisers dar und sind beinahe in jeder einzelnen Figur in den genannten Vorbildern nachweisbar. Dazu kommen zwei andere, der Kaiser auf dem Triumphwagen und die Überreichung der Kugel der Weltherrschaft an denselben durch die Göttin Roma, beide ebenfalls auf Reminiscenzen aus trajanischer Zeit beruhend. Zwei größere Platten gelten der Apotheose der jüngern Faustina und der Verkündigung derselben. Letztere ist den Adlocutionsreliefen nachgebildet, erstere dagegen ist eine ungefähre, wenngleich modificirte Nachbildung der oben besprochenen Apotheose des Antoninus und der ältern Faustina. Die Kaiserin wird auch hier von einem geflügelten, diesmal weiblichen und eine große Fackel haltenden Genius emporgetragen und zwar vom flammenden Scheiterhaufen hinweg, neben dem eine localbezeichnende Jünglingsfigur am Boden sitzt und dem gegenüber der Kaiser thronend dargestellt ist. Bei im Übrigen ungefähr gleichem Kunstwerthe zeichnet sich diese Composition vor der vorbildlichen durch eine würdigere und naturgemäßere Stellung der auf dem Rücken des Genius sitzenden Kaiserin aus.

Obgleich nun diese Reliefe schon an und für sich als datirte Monumente ihre kunstgeschichtliche Wichtigkeit haben, so gewinnen sie eine erhöhte Bedeutung noch durch den Umstand, daß sie uns den Maßstab zur Beurteilung des Kunstvermögens dieser Zeit in der Reliefbildnerei überhaupt darbieten. Denn, wenngleich Winckelmann bei Gelegenheit ihrer Besprechung [8]) mit Recht bemerkt, daß zur Ausführung öffentlicher Monumente nicht immer die vorzüglichsten Künstler auserlesen werden, so würde es doch aller Vernunft und Erfahrung widersprechen, anzunehmen, daß von anderen, wenn auch geschickteren Händen, gleichzeitig viel Vortrefflicheres, oder gar ganz Stilverschiedenes gearbeitet wurde. Dieser Grundsatz muß festgehalten werden, wenn man eine sehr bedeutende und interessante Erscheinungsform der antiken Kunst, deren zahlreichste Monumente dem Zeitalter der Antonine angehört, obgleich ihre Anfänge beträchtlich früher fallen, kunstgeschichtlich richtig auffassen und beurteilen will, die Sarkophagreliefe nämlich, welche als die zahlreichste Classe aller Reliefbildungen eine kleine Kunstwelt für sich darstellen, und über welche hier nur einige orientirende Winke gegeben werden können [9]).

Die Sarkophage selbst sind steinerne Särge, welche in der Regel zur Aufnahme der unverbrannten Leiche bestimmt waren und daher von der Größe, daß sie einen menschlichen Leichnam, in einzelnen Fällen auch deren zwei bequem



fassen können. Sie sind aus einem Steinblock gearbeitet und mit einem Deckel aus einer Steinplatte geschlossen, welcher bei griechischen Sarkophagen, die, gleichsam als Haus des Todten, ursprünglich bestimmt erscheinen im Freien aufgestellt zu werden, als ein zweiseitig abfallendes, mit Eckakroterien versehenes Dach gestaltet ist, während die römischen Sarkophage, welche stets in geschlossenen Grabkammern, und zwar meistens an deren Wänden, gleichsam wie das Lager des Todten, standen, an Stelle des Daches eine häufig als ein Pfühl profilirte grade Platte zeigen, auf welcher, wie dies schon bei archaischen etruskischen Sarkophagen der Fall ist, die Gestalt des Verstorbenen bequem gelagert, nicht wie schlafend oder todt wie in mittelalterlichen Grabmonumenten, in statuarischer Ausführung dargestellt ist. Dem verschiedenen Grundgedanken gemäß sind die griechischen Sarkophage architektonisch sorgfältig und oft sehr energisch gegliedert, während der figürliche Reliefschmuck ihnen entweder ganz fehlt oder doch in ungleich bescheidenerem Maß, der Architektur sich anpassend und unterordnend auftritt, als dies an römischen Sarkophagen der Fall ist, bei deren reichlichem, zum Theil sehr üppigem Reliefschmuck man vielleicht den Grundgedanken an einen über das Lager der Verstorbenen gehängten reich gestickten Teppich voraussetzen darf. Auch in der Auswahl der dargestellten Gegenstände halten sich die griechischen Sarkophagreliefe in einem ziemlich engen Kreise; bevorzugt sind Amazonenkämpfe, in deren mehren man deutlich die Anlehnung an bekannte architektonische Sculpturen, an Friese wie den des Maussolleums nachweisen kann. Daneben kommt noch eine Anzahl heroischer Mythen (Herakles mit dem Löwen, Meleagros, Phaedra und Hippolytos, Helena und die Dioskuren, Achilleus u. s. w.) und eine sehr kleine Auswahl von Scenen des realen Lebens (Jagden) vor, woneben, um Anderes zu übergehn, als eine eigene, in der Erscheinung sehr reizende Classe Erotendarstellungen hervorgehoben werden müssen. Durchgängig aber sind diese Reliefe, selbst diejenigen, welche nur aus zusammengestoppelten Motiven ohne innern Zusammenhang bestehn (vgl. z. B. den in Anm. 9 angeführten lykischen Sarkophag), klarer und einfacher und in einem ungleich reinern Reliefstil componirt, als dies im Allgemeinen von den römischen Reliefen gesagt werden kann, welche zum Theil in überwuchernder Figurenfülle und in einem völlig verwilderten Stile componirt sind, der in den späteren Triumphalreliefen seine Analogien findet. Allerdings kommen unter den römischen Sarkophagen so gut wie ganz relieflose auch solche vor, an welchen die Reliefe rein oder wenigstens überwiegend ornamentaler Natur sind und z. B. aus Blumen- und Fruchtgehängen bestehn oder das Porträt des Verstorbenen in medaillonartiger Behandlung, oder auch nur die Grabinschrift in einem tafelartigen Rahmen von Genien gehalten zeigen, und was dergleichen mehr ist. In der großen Mehrzahl aber bieten sie auf der vordern Lang- und den Schmalseiten (da die Rückseite meistens unverziert ist) entweder eine zusammenhangende Darstellung oder drei unter einander innerlich oder in einer Scenenabfolge zusammenhangende Darstellungen. Die Gegenstände dieser Darstellungen sind auch hier in einer kleinen Minderheit von Fällen aus dem realen Leben entnommen und vergegenwärtigen die Beschäftigung oder den Stand des Verstorbenen oder dessen Sterbescene und die Todtenklage (conclamatio) der Verwandten, oder sie deuten den Lebenslauf oder die Schicksale des Verstorbenen in besonders hervorstechenden Scenen an. Überwiegend aber sind die Gegenstände entweder allegorischer Natur, oder sie sind aus dem Gebiete der Götter- oder der Heroensage entnommen



und stellen Scenen dar, welche sich entweder auf den Tod, den Schmerz der Trennung durch den Tod und die Liebe der Überlebenden, oder auf die Hoffnung einer Wiedererweckung der Todten und auf ein neues, seliges Leben jenseits des Grabes beziehn. Die Fülle der in den Sarkophagreliefen dargestellten mythischen Gegenstände ist eine fast unübersehbare und die Wahl vielfach eine durchaus sinnige, leicht verständliche, nicht selten eine wahrhaft geistreiche und sehr fein empfundene. Sie erstreckt sich fast über das ganze Gebiet der künstlerisch gestalteten Götter- und Heroensage. Offenbar hat nämlich die Bedeutsamkeit der Gegenstände, die an sich schon eine Beziehung auf Tod und Unsterblichkeit hatten, oder die vermöge ihrer Anwendung diese Beziehung erhielten, die Wahl bestimmt. Aus dieser Rücksichtnahme erklären sich z. B. die häufig wiederholten Darstellungen von Selene und Endymion — süßes Entschlummern und seliges Erwachen — oder die noch häufiger wiederholten Scenen des Raubes der Persephone, deren ganzer Mythus die Hoffnung eines neuen Lebens nach dem Tode verkündete; aus ähnlichen Gründen sind, was bei griechischen Sarkophagen selten ist, vielfältig Bilder aus dem Mythenkreise des Dionysos gewählt, Scenen, die entweder an ein ungetrübt heiteres Dasein erinnern, dergleichen man nach dem Tode hoffte oder an den vergangenen Rausch des Lebens, oder — in den Schicksalen des Gottes selbst — an die Seligkeit, die aus dem Kampf und Schmerz des Lebens hervorblüht. Einen ähnlichen Gedanken, den der endlichen Beseligung, enthalten die Bilder aus dem Mythus von Eros und Psyche, während die Darstellungen der Alkestis oder diejenigen des Protesilaos, welche beide aus dem Hades wiederkehrten, die Hoffnung einer Rückkehr aus dem Reiche der Schatten und der Wiedervereinigung mit den Geliebten aussprechen, und was dergleichen mehr ist.

Faßt man aber die kunstgeschichtliche Seite der Fragen in's Auge, welche sich an die Sarkophagreliefe in ihrer Gesammtheit knüpft, so muß vor Allem bemerkt werden, daß der Gebrauch der Sarkophage mit der Sitte, die Todten zu begraben anstatt sie zu verbrennen [10]), ursächlich zusammenhangt. Nun wäre es freilich ein starker Irrthum, wenn man annehmen wollte, die Sitte des Todtenbegrabens anstatt der Verbrennung der Leichen gehöre ausschließlich dem spätern Alterthume an, denn dies ist so wenig der Fall, daß sie in Griechenland wie in Rom vielmehr der Sitte der Leichenverbrennung vorangegangen, und daß sie während des ganzen Alterthums niemals völlig außer Übung gekommen ist. Nichts desto weniger ist die Behauptung richtig, daß die Sitte des Begrabens in Rom im Zeitalter der Antonine in allgemeinern und überwiegenden Gebrauch kam, ob unter dem Einfluß orientalischer oder unter demjenigen christlicher Ideen und Vorstellungen mag unentschieden bleiben. In voller Übereinstimmung mit dieser Thatsache geben sich die römischen Sarkophagreliefe bei einer selbst oberflächlichen Prüfung ihres Stiles und ihres künstlerischen Werthes ihrer großen Mehrzahl nach als Arbeiten aus der Periode der sinkenden Kunst und des Kunstverfalls zu erkennen, und zwar als handwerks- und selbst fabrikmäßig im Voraus für den Verkauf angefertigte Arbeiten, wofür außer der häufigen Wiederholung einer und derselben Composition mit geringen Abweichungen besonders auch der Umstand zeugt, daß nicht ganz selten in den mythischen Scenen die Köpfe der Hauptpersonen, welche porträtähnlich gebildet wurden, unausgeführt auf uns gekommen sind, indem sie erst bei dem Verkauf des Sarkophags nach Maßgabe der Züge des in dem Sarkophag Beizusetzenden ausgearbeitet werden sollten. Dagegen ist



in keiner Weise zweifelhaft, daß nicht allein viele der griechischen Sarkophage bedeutend älter sind als die hier in Rede stehende Periode, mit der sie entfernt nichts zu thun haben, obgleich es nicht leicht ist, zu sagen, wie hoch sie hinaufzudatiren sein mögen, sondern daß sich auch unter den römischen Reliefen nicht ganz wenige finden, deren Entstehung in einer ungleich bessern Zeit nothwendig angenommen werden muß. Daß man dies früher nicht immer gethan hat, mußte zu einer ganz falschen Vorstellung über das Kunstvermögen der Periode der Antonine führen. Aber selbst unter den dieser Periode zuzuschreibenden Sarkophagreliefen finden sich manche, deren Composition als solche noch vortrefflich genannt werden mag und bei denen es kaum einem Zweifel unterliegen kann, daß sie Copien älterer Kunstwerke, plastischer wie malerischer sind. In Absicht auf Zeichnung und Ausführung aber sind selbst die besseren Compositionen von sehr untergeordnetem Werthe und stimmen vollkommen mit dem Maße des Kunstvermögens überein, welches sich aus den datirten öffentlichen Reliefen als dasjenige der Zeiten von den Antoninen abwärts herausstellt. Nicht wenige andere Sarkophagreliefe, und zwar hauptsächlich diejenigen mit allegorischen Darstellungen oder mit Darstellungen aus dem Alltagsleben, oder endlich diejenigen mit selten vorkommenden oder mit eigenthümlich behandelten mythischen Stoffen leiden auch in Hinsicht auf die Composition an allen Mängeln und Fehlern, welche den monumentalen Reliefen der Verfallzeit der Kunst anhaften, namentlich an Überladung mit Figuren und dabei an Dürftigkeit der Motive, und mit doppeltem Rechte wird man diese Arbeiten als Producte eben dieser Periode der sinkenden Kunst zu betrachten haben, über welche sie gegenüber den monumentalen Reliefen das Urteil nur in so fern zu modificiren im Stande sind, als sie Zeugniß ablegen, daß in dieser Zeit eine Fülle tiefsinniger Ideen über das Wesen und das Loos des Menschen vor und nach dem Tode verbreitet war, die nach einem künstlerischen Ausdrucke rangen, ohne gleichwohl Neues von künstlerischer Bedeutung erzeugen zu können. Denn in Betreff des Künstlerischen, in Betreff selbst des bildlichen Ausdrucks im weitesten Sinne sind grade diejenigen Reliefe von dem zweifelhaftesten Werth oder dem untergeordnetsten Range, aus denen die tiefsinnigsten und philosophischesten Ideen zu uns sprechen.

Über die zweite Stufe des Kunstverfalls, die Periode bis zu den dreißig Tyrannen (260 n. Chr.) ist wenig zu sagen. In Betreff der äußerlichen Stellung der bildenden Kunst im Leben ist zu bemerken, daß von geflissentlicher Förderung derselben durch die Mächtigen und Großen nicht mehr berichtet wird; die bildende Kunst erhielt sich in traditioneller Weise und wurde, wenngleich in abnehmendem Verhältnisse, zu denselben Zwecken verwendet, zu der sie die Zeit der Antonine verwendet hatte, namentlich zur Herstellung von Porträts, von Monumentalreliefen an Triumphbögen und ähnlichen Bauwerken und zum architektonischen Ornament. Nur ganz einzeln findet sich bei den Kaisern eine Liebhaberei für die Kunst in bestimmten Richtungen, und demgemäß treten hier und da vereinzelte neue Aufgaben hervor; so ließ z. B. Caracalla, welcher Alexander d. Gr. nachäffte, Statuen desselben in großer Zahl anfertigen und öffentlich aufstellen, während besonders unter Septimius Severus die Anfertigung von Büsten der Kaiser in großer Masse gefördert wurde, indem der Senat decretirt hatte, es müsse sich in jedem Hause in Rom eine Kaiserbüste finden. Von irgendwelchen besonders bemerkenswerthen Schicksalen der bildenden Künste ist nichts bekannt.



Halten wir uns an die Monumente, so stellen sich die Porträts als die verhältnißmäßig bedeutendsten Leistungen dieser Zeit heraus. Von Septimius Severus und von Caracalla sind Büsten auf uns gekommen, welche denen der Antonine mindestens nichts nachgeben, wenn sie dieselben nicht übertreffen; denn namentlich gewisse Caracallabüsten sind Charakterköpfe ersten Ranges. Bei den Statuen erhält sich bis in diese Zeit die Tendenz der heroisirenden oder vergöttlichenden Darstellung, während die letzte Periode nur noch ikonische Bildnißfiguren kennt. Daß die vornehmen Damen dieser Periode sich schamloser Weise nackt als Venus oder in ähnlichen Gestalten porträtiren ließen, ist früher schon bemerkt, hier muß aber noch ganz besonders hervorgehoben werden, daß die Abgeschmacktheit der getreuen Nachbildung der lächerlichen Haartouren, von welcher früher gesprochen worden ist, noch dadurch überboten wurde, daß man jetzt diese Perücken aus farbigen Steinen und beweglich bildete, so daß auch die Porträts wie die Originale nach Belieben verschieden frisirt erscheinen konnten. Aber nicht allein die Perücken, sondern auch die Gewandungen bildete man bei Brustbildern wie bei ganzen Statuen aus verschiedenfarbigen, bunten Steinsorten, während das Gesicht allein aus weißem Marmor hergestellt wurde. Die Polychromie der Sculptur wiederholt sich hier vor dem gänzlichen Untergange der Kunst in einer Karrikatur, sie ist, wie Feuerbach sagt (Gesch. d. Plastik II, 237), „das Kinderspiel eines kindisch gewordenen Alters, nicht mehr ausgeglichen durch Reinheit der Form, durch Kolossalität der Dimensionen und die Tiefe der Bedeutung".

In sehr fühlbarer Weise zeigt sich der starke Verfall der Kunst an den Reliefen der öffentlichen Monumente, so namentlich an denen zweier Triumphbögen des Septimius Severus[11]). Der erstere, größere am Fuße des Capitols wurde errichtet zu Ehren des Septimius Severus und seiner Söhne Caracalla und Geta wegen eines Triumphs über die Parther im Jahre 201 n. Chr. In vier großen, stark beschädigten Reliefplatten über den beiden Nebeneingängen erkennt man die Entsetzung der von den Parthern besetzten Stadt Nisibis, den Bundesvertrag des Severus mit dem Könige von Armenien, die Belagerung der Städte Atra und Babylon, die Übergänge über Euphrat und Tigris und die Eroberung von Ktesiphon. In den unter diesen großen Hauptdarstellungen befindlichen Friesreliefen sind Triumphzüge, viermal mit sehr geringen Modificationen, abgebildet, in den Bogenzwickeln des Hauptthors finden sich Victorien mit Tropaeen, in denen der Nebenthore Flußgötter, an den Piedestalen der Säulen gefangene Parther. Die Mittheilungen einer der Hauptdarstellungen und des darunter befindlichen Frieses in einer Abbildung (Fig. 160), der die nöthigen Erläuterungen beigefügt sind, wird ein näheres Eingehn ersparen, wenngleich man sich von dem Stil dieser Reliefe und von der Rohheit der Formgebung in denselben aus der Zeichnung kaum einen Begriff machen kann, weil dieselbe, abgesehn von ihrer Kleinheit, auf einem Original Bartolis beruht, welches von stilgetreuer Nachbildung weit entfernt ist. Dennoch setzt uns die Zeichnung in den Stand, das nicht allein Unkünstlerische, sondern Abgeschmackte und Kindische dieser Compositionsweise mit einem Blicke besser zu erkennen, als es sich in Worten charakterisiren läßt. — Die Reliefe des kleinern Bogens des Septimius Severus am Forum boarium, welcher ihm zu Ehren von den Geldwechslern und Viehhändlern (argentarii et negotiantes boarii) errichtet wurde, sind stark zerstört und verbaut; sie sind nicht historischen Inhalts, sondern zeigen, soviel sich noch erkennen läßt, den Kaiser und seine Familie in

ruhigen Situationen, wie z. B. opfernd, ferner an den Seitenfaçaden gefangene Barbaren, im Hauptfeld und darunter Scenen der Viehhut, an der Attike endlich einzelne mythologische Personen, wie Hercules und Bacchus in bekannter Gestalt.



Fig. 160. Probe von den Reliefen des Triumphbogens des Septimius Severus.

1. Reihe: Übergang über den Euphrat; Übergabe der Stadt Ktesiphon. 2. Reihe: Unterwerfung der Parther. 3. u. 4. Reihe: Übergang über den Tigris: Belagerung von Seleukia. Flucht des Königs Artabanus.

Was nun endlich die letzte Periode des Kunstverfalls in der Zeit von den dreißig Tyrannen bis auf Theodosius anlangt, so liegt noch weniger Veranlassung vor, über diese viele Worte zu machen, als über die soeben besprochene. Irgendwie bemerkenswerthe günstige oder ungünstige Schicksalswendungen der bildenden Kunst sind nicht überliefert, nur das steht fest, daß die Kunstschätzung und die Kunstübung immer mehr abnahm, ohne gleichwohl zu irgend einer Zeit gänzlich zu erlöschen. Was immer aber producirt wurde, giebt sich als ver-

schlechterte und rohere Wiederholung der Arbeiten der vorhergehenden Periode zu erkennen, so wie auch die Classen der Hervorbringungen: Porträts, historische Reliefe und Ornamentsculpturen dieselben bleiben und wie sich, abgesehn von dem Aufgeben der idealisirenden Porträtbildnerei, die Art und Weise der Composition, der Anlage, der Formgebung und der Technik in langaushaltender, aber durchaus handwerksmäßiger und gedankenloser Überlieferung schematisch fortsetzt. Demgemäß erhält sich auch dasjenige, was in dieser Tradition Löbliches und Gediegenes ist neben dem, was sie Tadelnswerthes und Unkünstlerisches umfaßt, und der allgemeinen Anlage nach erscheinen z. B. die Porträtstatuen aus der Zeit Constantins noch als achtungswerth und würdig, während ihnen nicht allein die formelle Schönheit und Correctheit und die Sauberkeit der Technik, sondern alle freie und geistige Charakteristik des Individuellen abgeht. Andererseits erscheinen die öffentlichen Reliefe, und zwar sowohl diejenigen aus der Zeit Constantins wie auch diejenigen aus der Zeit des Theodosius mit allen Fehlern derer behaftet, welche wir am Triumphbogen des Septimius Severus kennen gelernt haben, aber, wenn schon bei diesen die Ausführung ungeschickt und oberflächlich war, so ist das Technische an den späteren Arbeiten nach dem übereinstimmenden Urteil aller Kenner nur noch mit den Worten: barbarisch, schülerhaft und widerwärtig zu bezeichnen. Und so kann man wohl mit Feuerbach (Gesch. der Plastik II, 238) sagen, die römische Kunst habe in diesen Monumentalreliefen nicht blos die Annalen der römischen Eroberungen und der innern Unfreiheit, sondern eben so sehr ihre eigenen Annalen, ihre Größe, ihr allmähliches Sinken und endlich ihren gänzlichen Verfall mit Steinschrift bezeichnet.

Anmerkungen zum siebenten Buch.

1) [S. 470.] Vergl. die bei Müller, Handb. § 408 angeführte Litteratur.

2) [S. 471.] Vergl. Müllers Handb. § 408, Anm. 7. Die neueste Schrift über den Gegenstand ist von Stark, Zwei Mithraeen in der großherzogl. Alterthümersammlung in Karlsruhe, Begrüßungsschrift der heidelberger Philologenversammlung 1865.

3) [S. 471.] Vergl. z. B. Müller-Wieseler, Denkmäler d. a. Kunst II, Nr. 967.

4) [S. 471.] Vergl. Müllers Handb. § 408, Anm. 8 u. 9.

5) [S. 473.] Über diesen Punkt muß ich auf meinen Aufsatz in den Berichten der k. sächs. Ges. d. Wiss. v. 1865 S. 47. ff. verweisen; für das Hauptresultat desselben, daß in der Marmornachahmung von Bronzewerken schon wesentlich früher die plastische Darstellung des Augensternes und der Pupille vorkomme, habe ich seitdem mehre neue Belegstücke aufgefunden, auch ist die Zahl der Beispiele von Werken mit dieser Eigenthümlichkeit aus verbürgtermaßen früherer als der hadrianischen Periode um ein paar Stücke, so den Nointel'schen Kopf in Paris, Friederichs, Bausteine I, Nr. 453 und den Augustus von Porta Prima (oben S. 442 u. Anm. 119) gewachsen.

6) [S. 473.] Vergl. Müllers Handb. § 191 Anm., u. 204, 4.

7) [S. 475.] Vergl. Bartoli et Bellori Arcus Triumphales tab. 49 ff.

8) [S 475.] Geschichte der Kunst, XII. Buch, Cap. 2, § 18.

9) [S. 475.] Vergl. Müllers Handb. § 206 und die daselbst verzeichnete Litteratur. Dazu kommt Pervanoglu, Die Grabsteine der alten Griechen, Lpz. 1863, S. 8 u. S. 87 f., ein sehr frisch geschriebener Artikel in den „Grenzboten" von 1869, Nr. 7 und ein besonders wichti-



ger Aufsatz von Fr. Matz in der Archaeolog. Zeitung von 1872 (N. F. V) S. 11 ff., in welchem zuerst die durchgreifende Verschiedenheit griechischer und römischer Sarkophage dargelegt und von den ersteren eine vollständigere Übersicht gegeben ist, als die wir bisher besaßen. Ein Supplement hierzu giebt v. Duhn in den Mitth. des deutschen arch. Inst. in Athen II, S. 132 f. über einen Sarkophag aus Lykien.

10) [S. 477.] Über die Sitte des Verbrennens oder des Begrabens der Leichen vgl. Beckers Charikles, herausgegeb. von Hermann, 3, S. 97 ff., Hermanns griech. Privatalterth. § 40, Roß' Archaeol. Aufsätze 1, S. 20, 23, 28, 35 u. sonst, W. Braun, Erklärung eines antiken Sarkophags zu Trier, Bonn 1850, S. 3 und das hier in den Noten Citirte.

11) [S. 479.] Vergl. Bartoli et Bellori Arcus Triumphales tabb. 9 ff.

Alphabetische Register zu beiden Bänden

von Dr. **Karl Kant** in Leipzig.

I.

Verzeichniss der Künstler.

II.

Verzeichniss der Kunstwerke und Fundorte.

B.

H.

I. J.

K.

L.

T.

V.

W.

X.

Z.

Berichtigungen.

Bd. II, S. 76, Z. 16 v. u. lies: Alkibiades.
- - - 109, - 13 - - - - : variirt.

Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.







